Fernando Ainsa

REESCRIBIR EL PASADO

HISTORIA Y FICCIÓN EN AMÉRICA LATINA

Reescribir el pasado

Historia y ficción en América Latina

FERNANDO AÍNSA



©Reescribir el pasado
Autor: Fernando Aínsa

Colección de Ensayo

©CELARG
Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos"
©Ediciones *El otro, el mismo*

2003 Primera edición.   

Editor:
Víctor Bravo

Portada:
Salvador Dali.
Mercado de esclavos con el busto invisible de Voltaire
1940. Óleo sobre tela. 46 x 65 cm.
Colección: Eleanor R. Morse. Detalle

Impresión:
Centro Editorial Litorama C. A.
Telefax: 0274 -2525770 - 2521971
e-mail: litoramajfm@hotmail.com
Mérida-Venezuela

Diseño, diagramación y cuidado de la edición:
José Gregorio Vásquez C.

Diseño de portada:
José Gregorio Romero

Hecho el Depósito de Ley:
Depósito Legal: lf6320038001003

Índice

Introducción

El auge de la novela histórica en América Latina, como parte de la renovación del género a nivel mundial, se ha operado en forma paralela a la ampliación de la historiografía a otros campos de la historia social y de la vida privada: las religiones, mentalidades y sensibilidades; la sexualidad y la locura; la infancia, el miedo o el pudor, historias temáticas que cubren aspectos de una micro historia al margen de los acontecimientos y los grandes personajes. Las barreras epistemológicas que separaban la historia y la literatura como disciplinas, si no han desaparecido, por lo menos han cedido a una atenta lectura estilística del discurso historiográfico y a un rastreo de las fuentes o componentes históricos del discurso ficcional. Al mismo tiempo, ambos se han abierto a una interdisciplinaridad con las ciencias sociales y antropológicas con las que intercambian temas y preocupaciones.

En el caso de América Latina este tipo de análisis se impone por la propia naturaleza textual de los discursos que inauguran tanto la historia como la literatura del continente. El interés por la literatura colonial —familia textual en la que se incluyen cartas, relaciones y documentos de diversa naturaleza— han acercado los textos

históricos a los literarios. La vocación literaria de las Crónicas ha sido puesto en evidencia por la crítica y los mejores ejemplos –los *Comentarios Reales* y *La Florida* del Inca Garcilaso, los *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora, los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca– son objeto de estudios "histórico-literarios" donde importa tanto el documento y el archivo en que se apoyan, como el estilo y los procedimientos narrativos utilizados. De este modo, se multiplican los análisis críticos de los referentes históricos en la narrativa, de la intertextualidad entre fuentes documentales y creación ficcional, gracias a los cuales se lee "la historia como una narración" y se analizan las "estrategias discursivas y persuasivas del texto de historia".

Pero esta preocupación crítica también ha servido a la creación literaria. El novelista investiga en bibliotecas y archivos, munido de profusa documentación y releyendo atentamente el pasado, reescribe la historia. Lo hace muchas veces recreando el lenguaje y solazándose en arcaísmos y en las imaginativas posibilidades de anacronismos, *pastiches* y parodias proyectadas hacia el pasado desde la mirada crítica del presente. Esta polifonía –que no todos aceptan– tiene en una obra como *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos una demostración palmaria de las posibilidades del género.

Este ejemplo no es único. A partir de las novelas más representativas de Arturo Uslar Pietri –*Las lanzas coloradas* y *La isla de Robinsón*– de Alejo Carpentier –*El siglo de las luces*, *El reino de este mundo*, *El arpa y la sombra*– y hasta el reciente *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa, pasando por la obra de Carlos Fuen-

tes y Fernando del Paso, el interés de autores y lectores por la relectura del pasado americano ha ido en aumento. Personajes secundarios de la historia, aspectos ocultos (u ocultados) de la vida privada de héroes y antihéroes, invenciones basadas en hechos ciertos, emergen en una profusa bibliografía que merece asimismo un creciente interés de la crítica.

Aunque la nueva novela histórica latinoamericana se inscribe en una tradición literaria, difiere por su estilo y finalidad de la novela histórica clásica decimonónica, cuya misión fundamental había sido contribuir a la definición de los emergentes estados independientes americanos. La novela histórica del siglo XIX –al modo de la europea propuesta por Walter Scott, Víctor Hugo y Alessandro Manzoni– aspiraba contribuir a fundar los mitos, arquetipos, creencias y valores en que se creyó reconocer la identidad nacional. Su propuesta sería seguida con entusiasmo en América Latina, desde José Mármol en la Argentina y Manuel Altamirano en México, hasta Eduardo Acevedo Díaz en Uruguay y Alberto Blest Gana en Chile.

Por el contrario, la nueva narrativa, a través de un deliberado revisionismo relee y reescribe esa historia oficial, desde el diario de Colón, crónicas y relaciones, hasta textos contemporáneos como los de la revolución mexicana. Los mitos se desacralizan a través de procedimientos como la ironía o la parodia, el deliberado "pastiche", la utilización de la hipérbole y el grotesco. Los héroes inmortalizados en mármol o bronce, descienden de sus pedestales para recobrar su perdida condición humana.

En *Reescribir el pasado: Historia y ficción en América Latina* se analizan los caracteres de la nueva narrativa y sus relaciones con la moderna historiografía. Dividida en dos partes, se estudia –en la primera– su vocación historicista y la fuerte capacidad integradora de las raíces anteriores del género, tales como la oralidad, el imaginario popular y colectivo presente en mitos y tradiciones y las formas arcaicas de subgéneros que están en el origen de la narrativa (parábolas, Crónicas, Baladas, leyendas, etc.), la mayoría de las cuales no habían tenido expresiones americanas en su momento histórico. Esta variada temática se acompaña de una problematización reflexiva de la escritura; un intenso diálogo intertextual y novedosas apuestas estéticas.

En la segunda parte se proponen cuatro modelos de novela histórica: el clásico de Eduardo Acevedo Díaz, un narrador que fuera también historiador; la propuesta de anti-crónica de Miguel Ángel Asturias en *Maladrón*; la proyección en el presente del pasado rescatado en la biografía novelada de Simón Rodríguez de Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinsón;* y la reconstrucción de un período histórico "bisagra" en *Los cortejos del diablo* de Germán Espinosa.

Los ocho ensayos que componen *Reescribir el pasado: Historia y ficción en América Latina* recogen una preocupación que ha acompañado mi quehacer crítico a lo largo de los últimos quince años. Si bien han sido armonizados, corregidos y actualizados con miras a esta edición, la totalidad ha sido publicada en revistas, actas de congresos, prólogos y homenajes editados en diversos países. Algunos de ellos –especialmente el número colec-

tivo de *Cuadernos Americanos*, (28, Julio-Agosto 1991, UNAM, México), que tuve el placer de coordinar, y el publicado en la revista *Plural*, 203, 1988– han tenido amplia difusión y han sido (y siguen siendo) utilizados por estudiantes y profesores. Otros, por el carácter de la publicación en que fueran editados no han salido de un círculo restringido de difusión. Esto último y la buena acogida de los primeros me ha inducido a reunir la totalidad en un libro que –gracias a la amable propuesta del Editor Víctor Bravo de Ediciones *El otro, el mismo*, y del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos"CELARG– se edita ahora en Venezuela. Desde la publicación *Los buscadores de la utopía* (1977) –un libro que fuera "fundacional" en la definición de mis propias inquietudes– he mantenido estrechos lazos de cooperación y amistad con Venezuela. *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, aspira reanudar ese diálogo, porque es parte de aquella misma "búsqueda" que está lejos (¡felizmente!) de haber concluido.

Zaragoza/Oliete, mayo 2003

Supuesta, pues, la incertidumbre de la historia,
vuelvo a decir,
se debe preferir la lectura y estudio de la fábula,
porque siendo ella parte de una imaginación libre y desembozada,
influye y deleita más.
Concolocorvo, El lazarillo de ciegos caminantes

Invención literaria
y reconstrucción histórica

1. De Historia e "historias"

Las relaciones entre historia y ficción han sido siempre problemáticas, cuando no antagónicas. Una —la historia— se ha dicho, narra científica y seriamente hechos sucedidos, mientras la otra —la ficción— finge, entretiene y crea una realidad alternativa, ficticia y, por lo tanto, "no verdadera".

La historia, como la novela, es hija de la mitología. Ambas surgen del tronco secular de la epopeya, donde mito y narración eran fondo y forma de una narración compartida en sus técnicas y procedimientos. Por ello se comprende que la lectura de *La Ilíada* puede ser tanto histórica como literaria, lectura que implica una forma particular de comprensión y de expresión, donde la demarcación entre lo real y lo imaginario es sinuosa y difícil de trazar.

Sin embargo, desde el famoso distingo de la *Poética* de Aristóteles[1] se sostiene que la historia narra hechos sucedidos, mientras la poesía "finge, entretiene e inventa". La historia ha ido privilegiando la crónica y el testimonio del dato insertado en la epopeya, y la ficción el aspecto narrativo que se transformó en un fin en sí mismo. Sin embargo, no por "verdadera" la historia ha

resultado más importante, ya que la búsqueda de la verdad histórica es la de una "verdad particular", mientras la poesía aspira a una "verdad más general" y, por lo tanto, más filosófica.

Verdad histórica y mentira poética

A partir del distingo entre Historia, sinónimo de verdad particular y Poesía, expresión de un principio más general, aunque limitada a cantar e "inventar", los géneros no sólo se diferencian entre sí, sino que se jerarquizan: la historia, gracias a Herodoto, Jenofonte, Plutarco, Tucídides y Cicerón, adquiere credenciales de disciplina y se inviste de la misión de transformar el pasado en modelo del presente y del futuro. Una misión que Cicerón resume en la máxima "*Historia magistra vitae*", no porque la historia dicte normas o consejos edificantes, sino porque "la historia es testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida, mensajera de la antigüedad"[2]. En la misma dirección, Salustio afirma que "de todos los trabajos del ingenio, ninguno trae mayor fruto que la memoria de las cosas pasadas"[3].

Por el contrario, el "filósofo—poeta" de que habla Platón, aunque estuviera coronado de mirtos, está socialmente relegado al Parnaso o entretenido con las Musas en el Olimpo, ya que, en definitiva, "los poetas mienten". Los poetas mienten, es cierto —repite Horacio — aunque sospecha un posible fin didáctico en la mentira poética. La poesía, nos dice, ilustra la máxima "ilustrar y deleitar" (*delectare et prodesse*). A partir de ese momento, se admite que la mentira literaria pueda también cumplir una misión, ilustración en la que se reconoce

buena parte de la ficción contemporánea: la de ser un complemento posible del acontecimiento histórico, su posible metáfora, su síntesis paradigmática, su moraleja.

Es claro que la diferencia entre poeta e historiador, no está en que uno escriba con métrica y el otro sin ella, ya que, aunque se pusiera a Herodoto en verso, no por eso su obra dejaría de ser una historia que aspira contar las cosas como pasaron y no como se imagina o se quisiera que hubieran pasado. Lo importante es la *intención* de su autor.

La autoexigencia de la verdad a que se someten los historiadores grecorromanos, muchos cronistas de la Edad Media, algunos autores renacentistas y los tratadistas de los tiempos modernos, especialmente en el período positivista, afirman esta necesidad de contar lo realmente sucedido, al punto de que el historicismo decimonónico afirmó que la historia no es sólo el mejor conocer, sino el "único conocer posible". Ello sucede aunque eruditos y cientificistas tengan que apoyarse en la filosofía para solicitar el esquema de ideas e interpretaciones que les permita emitir juicios sobre el pasado. Como anota Karl Vossler[4], la bóveda de la historiografía se apoya desde sus orígenes en los pilares de la historia y de la filosofía. En la piedra clave de este arco, en la instancia documental, vienen a converger por ambos lados los soportes; del mismo modo, la clave carga su peso hacia uno y otro lado.

La historia reivindicó desde la antigüedad el privilegio de la "verdad", aunque la *mímesis* de la realidad pudiera ser privilegio de la ficción, tal como la consagra la aparición del género novela al incorporar lo inmediato y lo cotidiano a su universo. La confusión renacentista

entre verdad y verosimilitud llevó a creer que bastaba con que la realidad se copiara de un modo verosímil para que pudiera ser verdadera. Por ello la narrativa se esforzó por ser cada vez más realista, realismo que la aproximó en siglos sucesivos al discurso histórico. En este esquema, lo útil se identifica con lo verdadero ("Lo útil es moral y sólo lo verdadero es lo útil", se afirma), mientras lo verdadero y lo verosímil se confunden.

Sin embargo, un novelista como Miguel de Cervantes se plantea las complejas relaciones existentes entre historia y novela, al hacer dudar a Don Quijote que "no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero", a lo que el bachiller Sansón Carrasco le responde: "Así es pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna". La falsedad equivale a la mentira, con su connotación moral de culpabilidad para todo aquel que falta a la verdad. La invención inverosímil tiene, por lo tanto, un efecto nocivo en el lector. Por ello Don Quijote sostiene más adelante que "los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa"; ya que "la historia es como cosa sagrada; porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero no obstante esto, hay algunos que así componen libros de sí como si fueses buñuelos"[5].

Por esta razón, cuando se trata "De las admirables cosas que el extremado don Quijote contó que había vis-

to en la profunda cueva de Montesinos", se añade "cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa"[6]. La historia aparece como apócrifa o falsa por ir "tan fuera de los términos razonables....", porque a diferencia de otras aventuras del hidalgo de la Mancha, esta no es verosímil: "Todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles —le explica Don Quijote a Sancho[7].

¿Cuál es la verdad referencial de lo verosímil? Algo que es semejante a la verdad; una verdad que tiene apariencia de verdadero, de lo que "parece" o podría ser sin forzar la lógica, no necesariamente de lo que es verdadero. Por consiguiente, todo lo que tiene dificultades de realización o de comprensión parece imposible y, por lo tanto, no es verdadero; queda limitado a lo socialmente aceptado, a la norma, al sentido común. "Déjese de cuentos", recrimina el bachiller Carrasco a Don Quijote, cuando éste habla fuera de ese espíritu "consensualmente" aceptado.

Pese a que los distingos que separan historiadores y poetas parezcan claros desde el período clásico, no lo son tanto cuando hablamos de la prosa de ficción. Por lo pronto, a nivel semántico es bueno recordar que en español "historia", como en italiano *storia,* significa tanto historia como relato. Esta relación —por no decir confusión— ha propiciado no pocos equívocos que unos trascienden en la poesía inmanente a todo lo que es narración sobre el acontecer humano y que otros traducen en la imposibilidad de distinguir entre lo que es propio de la retórica del discurso histórico y lo que es indagación sobre las verdades del pasado.

Si bien en inglés se distingue la *history* de la *story*, en alemán la *Historie* de la *Geschichte* y en francés se suple la insuficiencia terminológica gracias a la mayúscula de una —*l'Histoire*— y de la minúscula de la otra —*l'histoire*— se coincide en general que las relaciones entre el discurso histórico y el ficcional son complejas, pese a que signos complementarios se perciban hoy en día entre uno y otro. Algo que parece muy simple cuando Mario Vargas Llosa nos dice que la novela no es otra cosa que "contar historias", pero que en realidad no es tan sencillo.

Aunque los objetivos de la historia y la ficción son diferentes, la forma del texto es parecida, los procedimientos narrativos utilizados son similares y, sobre todo, están guiados por un mismo esfuerzo de persuasión. En efecto, historia y ficción son relatos que pretenden reconstruir y organizar la realidad a partir de componentes pretextuales (acontecimientos reflejados en documentos y otras fuentes históricas) a través de un discurso dotado de sentido, inteligible, gracias a su "puesta en intriga"—al decir de Paul Ricœur[8]— y a la escritura que mediatiza la selección. El discurso narrativo resultante está dirigido a un receptor que espera que el pacto de la verdad (historia) o de lo posible y verosímil (ficción) se cumpla en el marco del *corpus* textual.

Los libros que hacen los pueblos

Pero hay más. En algunos casos es la literatura la que mejor sintetiza, cuando no configura, la identidad nacional. De ahí, la indisoluble unión con que aparece muchas veces identificada la historia de un pueblo con las obras literarias que lo representan. Son "los libros que

hacen los pueblos" —como gustaba decir Ezequiel Martínez Estrada[9]— para referirse a la "paternidad inversa" : el libro fundacional de un pueblo, cuyo ejemplo paradigmático sería *La Biblia*, ese libro de múltiples lecturas que permite tantas interpretaciones.

Es evidente que la imagen de pueblos y naciones europeas se ha forjado a través de textos que han permitido su cristalización, una representación de su historia o la configuración mítica de una nación a partir de obras como *La Ilíada*, *La Eneida*, el cantar de *El Cid*, *La Canción de Rolando* o *Los Lusiadas*, proceso que se prolonga en muchas de las novelas históricas del romanticismo y realistas del Siglo XIX.

La paternidad literaria de que hablaba Martínez Estrada es evidente en América Latina, donde la ficción no sólo reconstruye el pasado, sino que, en muchos casos, lo "inventa" al darle una forma y un sentido. Novelas que legitiman la historia o definen una cierta idea de la identidad nacional, como *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri y *Canaima* de Rómulo Gallegos en Venezuela, *Hombres de maíz* y *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias en Guatemala, la obra de Augusto Roa Bastos en Paraguay o la de Ciro Alegría y José María Arguedas en el Perú. Por ello, la representación de la realidad se tiñe siempre de la visión literaria. Difícilmente pueden imaginarse los Andes peruanos fuera del contexto del mundo narrativo forjado por Alegría o Arguedas.

Del mismo modo una visión de la historia de Cuba pasa ineludiblemente por *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde y de Puerto Rico por *La Charca* de Manuel Zeno Gandía. La novela fija los signos de una marca

emblemática de la historia. Muchas de estas novelas se consideran clásicos, verdaderas epopeyas nacionales u obras representativas de una sociedad con las cuales se identifican. Otro tanto puede decirse de la novela histórica propiamente dicha, cuyo propósito explícito ha sido el de configurar nacionalidades emergentes, como es el caso de Eduardo Acevedo Díaz para el Uruguay o del ciclo de novelas sobre la revolución mexicana a partir de *Los de abajo* de Mariano Azuela. La complejidad histórica, muchas veces simplificada, cuando no reflejada en forma reductora y maniquea en el discurso político, histórico o ensayístico, aparece mejor reflejada en la *mímesis* del narrativo. La literatura tolera las contradicciones, la riqueza y polivalencia en que se traduce la complejidad social y sicológica de pueblos e individuos, lo que no siempre sucede en el ensayo histórico, en general más dependiente del modelo teórico e ideológico al que aparece referido.

En ese sentido —y como lo hemos sostenido en otros trabajos[10] — se puede afirmar que la ficción literaria contemporánea ha podido ir más allá que muchos tratados de antropología o estudios sociológicos en la percepción de la realidad americana, al verbalizar y simbolizar, de manera privilegiada, hechos y problemas que no siempre se plantean o expresan abiertamente en otros géneros. Los datos estadísticos y las informaciones objetivas resultan secundarios frente al poder evocador de las imágenes y las sugerencias de una metáfora.

La problematización consiguiente del discurso ficcional, en tanto encuentro de tensiones y contradicciones, se ha traducido en un factor de enriquecimiento cultural. Gracias a esta percepción más compleja de la rea-

lidad, se ha modificado el punto de vista con que habitualmente se han analizado los problemas del continente, nuevo ángulo de aproximación que no altera en forma sustancial la naturaleza de los hechos o la problemática abordada, pero sí la manera como se los representa.

A través de la apertura histórica y antropológica que propicia la literatura, el propio discurso historiográfico se enriquece. Si se piensa —por ejemplo— en la "reconstrucción" literaria de la historia del Paraguay en la obra de Augusto Roa Bastos, se observa como ésta ha adquirido espesor y densidad cultural a partir de novelas como *Hijo de hombre* y *Yo, el Supremo*. Gracias a la "reescritura" de Roa se han desvelado los mitos, símbolos y la variedad etnocultural de una realidad que existía, pero que estaba oculta por el discurso reductor y simplificador de la historia oficial.

La relación es también evidente en el entrecruzamiento de los géneros a partir de la ficcionalización y reescritura de la historia que recorre buena parte de la narrativa actual. Sus variadas expresiones permiten hablar de una verdadera eclosión del género del que estas reflexiones no son sino uno de sus posibles aportes críticos del que una abundante bibliografía da cuenta.

En todo caso, la historia que emerge de estas obras literarias puede parecer más auténtica que la basada en hechos y datos concretos y pretendidamente objetiva de la historiografía tradicional. En sus páginas se vertebran con mayor eficacia los grandes principios de la identidad americana o se resaltan las denuncias sobre las "versiones oficiales" de la historia, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la

falsedad del discurso vigente. Como ejemplo basta citar el "revisionismo histórico" en que está embarcada la nueva narrativa histórica mexicana, inaugurada por la memoria dividida entre el pasado y el futuro en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro o la intrahistoria revelada en el monólogo agónico del protagonista de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. La nueva novela histórica al propiciar un acercamiento al pasado en actitud niveladora y dialogante, elimina la "distancia épica" de la novela histórica tradicional y propicia una revisión crítica de los mitos constitutivos de la nacionalidad. En la novela de Garro los mitos que nutren y definen la imagen estereotipada de la revolución se desmontan gracias a un recurso sutil. Aunque los datos históricos manejados sean auténticos, el mero transcurso del tiempo les ha otorgado visos de inautenticidad, cuando no de falsedad.

A más de cincuenta años de la revolución mexicana su representación no puede ser la misma que en el momento de sus heroicos orígenes. La historia debe ser, por lo tanto, releída en la simple perspectiva del tiempo transcurrido. Desde esa distancia narrativa se asume en forma inevitable una visión crítica que está ausente de la versión oficial de los manuales y de la inmediatez testimonial de la narrativa histórica clásica mexicana, la que va de Mariano Azuela a Rafael Muñoz, pasando por Martín Luis Guzmán y Nelly Campobello. Ello es evidente en *Los relámpagos de Agosto* (1964) de Jorge Ibargüengoitia, deliberado reverso humorístico de la novela de la Revolución.

Desde esta perspectiva, se pueden estudiar los elementos históricos de la narrativa; el ambiente que

retrazan, los inevitables tiempos y espacios en que toda ficción se contextualiza, las "marcas de historicidad" en que se apoyan, los temas o "asuntos históricos" en que se fundan tramas y argumentos y, en el caso de la novela histórica, el componente de "crítica historiográfica" perceptible en su renovado auge, especialmente a través de procedimientos como la parodia, el grotesco, el "pastiche" y la desacralización del discurso histórico oficial, lo que podríamos llamar el revisionismo paródico de la nueva novela histórica.

La mediación con la realidad

En realidad —y así lo privilegiaremos en las páginas siguientes— las "formaciones discursivas" de la historia o de la narrativa, son dos modos de mediación con la realidad, no antitéticos, sino complementarios y ello por dos razones teóricas desarrolladas tanto por la historiografía como por la crítica literaria contemporáneas:

a) En primer lugar, hay que tener en cuenta las nuevas orientaciones de la historiografía preocupadas por la materialidad del discurso histórico, por su "vocación narrativa" y por la interpretación del texto, cuyos rasgos imaginativos no pueden dejar de tenerse en cuenta. Estas nuevas orientaciones incorporan al campo de estudio en forma tanto *pluri*, como *inter* o *transdisciplinaria*, temas como el de las mentalidades y sensibilidades colectivas, de la vida cotidiana, la micro historia y otros que parecían privilegio de las ciencias sociales o de la psicología. Los rasgos que caracterizan estas nuevas relaciones reflejan una "crisis epistemológica" de interesantes repercusiones en las relaciones entre imaginario e historiografía,

renovación disciplinaria originada en Europa pero con repercusiones y un desarrollo propio en América Latina, donde la narrativa ha cumplido tradicionalmente una función crítica.

b) En segundo lugar, la inserción de la obra ficcional en la historia, asegura la inteligibilidad del texto literario, condicionado por la prefiguración de la realidad que "re-figura" el mundo del lector. La potencialidad cognoscitiva y heurística del discurso ficcional, marca diversas problemáticas como las referencias discursivas, las posibilidades y limitaciones de los conocimientos históricos.

Las barreras que separaban la historia y la literatura como disciplinas, especialmente a partir del positivismo, si no han desaparecido, por lo menos han cedido a una atenta lectura estilística del discurso historiográfico y a un rastreo de las fuentes o componentes históricos del discurso ficcional.

Por ello, proliferan estudios sobre los componentes narrativos y el carácter de relato diegético del discurso histórico, como los de Hayden White, Paul Ricœur, Paul Veyne o Jorge Lozano (ver Bibliografía Básica en anexo al final). Esta "vocación literaria de la historiografía" permite *boutades* como la de George Macaulay: "la historia es una novela fundada en hechos", ya que "la historia comienza por la novela y termina por el ensayo". El historiador no sólo debe tener bastante imaginación para dar a sus narraciones interés y colorido, sino aceptar que la historiografía es un género eminentemente literario y artístico y, por lo tanto, es "parte de la literatura", puesto que, si bien la verdad es el criterio básico del quehacer histórico, su móvil es de orden poético, por lo cual "su

poesía consiste en hacerse verdad". En la misma dirección, Georges Duby ha recordado que la historia es ante todo un arte, un arte esencialmente literario, puesto que "la historia existe sólo con el discurso".

Pero, antes que nada, la historia trata de revivir aspectos de la vida humana y con este procedimiento está más cerca de la narrativa que de las ciencias explicativas, ya que la creación literaria intenta revelar también la condición humana mostrando posibilidades particulares de hombres concretos. Aunque la literatura abre posibilidades verosímiles pero ficticias y la historia, en cambio, sólo revive situaciones reales, debe anotarse como hace el historiador Luis Villoro que:

> *Sin duda, la literatura se interesa, ante todo, en personajes individuales y la historia, por el contrario, centra su atención en amplios grupos humanos; sin duda, en fin, la literatura se niega a explicar lo que describe y la historia no quiere sólo mostrar sino también dar razón de lo que muestra. Pero, por amplias que sean sus diferencias, literatura e historia coinciden en un punto: ambas son intentos por comprender la condición del hombre, al través de sus posibilidades concretas de vida*[14].

En la misma dirección Ernst Cassirer sostiene que:

> *El arte y la historia representan los instrumentos más poderosos en nuestro estudio de la naturaleza humana. ¿Qué conoceríamos del hombre sin estas dos fuentes de información? De-*

penderíamos de los datos de nuestra vida personal y tendríamos que hacer experimentos sicológicos, recoger hechos estadísticos, pero nuestro retrato del hombre sería inerte y sin color[12].

En las obras de historia y de arte comenzamos a ver, tras esta máscara del hombre convencional, los rasgos del hombre único, individual. Para encontrarlo tenemos que acudir a los grandes historiadores o a los grandes poetas; a los dramaturgos como Eurípides o Shakespeare, a los clásicos Cervantes o Molière, o a novelistas modernos como Dickens, Thackerey, Balzac o Flaubert, Gogol o Dostoievsky. La poesía no es mera imitación de la naturaleza; la historia no es una narración de hechos y de acontecimientos muertos. La historia, lo mismo que la poesía, es un órgano del conocimiento de nosotros mismos, un instrumento indispensable para construir nuestro universo humano.

Las fronteras disciplinarias se esfuminan desde el momento en que se afirma —como ha hecho Hayden White—que la historia no es más que una *fiction—making operation* ya que, cualquiera sea su contenido, la historia es una narración que utiliza los mismos procedimientos de la ficción. La historia sería una verdadera "poética del saber" que tendría por objeto el conjunto de los procedimientos literarios a través de los cuales un discurso intenta sustraerse a la literatura para darse un estatuto científico con sus propios significados, sin dejar por ello de ser un relato de carácter esencialmente "autoexplicativo" como lo es el ficcional.

De este modo, se multiplican los análisis críticos de los referentes históricos en la narrativa, de la

intertextualidad entre fuentes documentales y creación ficcional, al mismo tiempo que se lee "la historia como una narración" y se analizan las "estrategias discursivas y persuasivas del texto de historia"[13].

Las nuevas familias textuales

En América Latina esta relación ha sido evidente. La ficción ha sido el complemento necesario de la historia del período de la conquista y colonización, cuya "vocación literaria" se reconoce no sólo a nivel de la lectura lingüística contemporánea, sino de la intención literaria de sus autores. En las Crónicas y Relaciones del período colonial, textos donde se expresa la voluntad de consignar hechos y datos históricos, se integran leyendas, mitos y fabulaciones y se da, gracias a la retórica que la define como subgénero, una "problematización reflexiva de la escritura"[14]. De la combinación de estos tres componentes —voluntad de consignar hechos, integración de mitos y fabulaciones y retórica discursiva para narrarlos— surge la polisemia de la que fuera una nueva familia textual generalizada con el descubrimiento y la conquista de América, pero cuyas influencias se extienden hasta hoy en día en la reescritura paródica o arcaizante, a través de las que se expresan autores de novelas históricas. Crónicas cuya original intención histórica es hoy ficcional; crónicas que, en definitiva, pueden llegar a ser representativas de la otra historia de América que está por escribirse: la de las minorías, vencidos y marginados, la del pensamiento heterodoxo y disidente.

La vocación literaria de las Crónicas se ha puesto en evidencia por una crítica atenta y los mejores ejem-

plos —los *Comentarios Reales* y *La Florida* del Inca Garcilaso, los *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora, los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca— han sido objeto de estudios "histórico—literarios"[15], donde tanto importa el documento y el archivo como la técnica narrativa utilizada.

Pero este aparato crítico también ha servido a la creación literaria. Munidos de profusa documentación y releyendo atentamente el pasado, los novelistas rescriben la historia al mismo tiempo que recrean el lenguaje con anacronismos o *pastiche*. Esta polifonía interdisciplinaria —que no todos aceptan en forma unánime— tiene en una obra como *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos una demostración palmaria de lo profundo de sus posibilidades.

Si la ficción se ha embarcado en una relectura crítica de la historia utilizando los recursos de otras disciplinas, especialmente de las ciencias sociales, la antropología y el psicoanálisis, no debe olvidarse que esta incursión problematizada de la narrativa en la historia ha sido posible porque el propio discurso historiográfico se ha relativizado al abrirse en las últimas décadas a una interdisciplinaridad que trasciende las fronteras del conocimiento histórico tradicional.

La emergencia de esta interdisciplinaridad no ha sido casual. Acompaña la desestabilización de los conocimientos fijados en compartimentos estancos, resultante de la crítica de la especialización y del orden institucional dividido en que se ha vivido tras la fragmentación de la filosofía en diferentes "distritos del saber". Si el saber auto—centrado en cada uno de esos "distritos" ha debido abrir sus fronteras, es porque la crisis disciplinaria lo

ha desplazado hacia otros territorios donde todo lo que lo distinguía, privilegiaba y consagraba ha cedido a nuevas combinaciones, solidaridades y desmitificaciones.

De esta apertura *transdisciplinaria*, como la prefieren llamar otros[16], la primera beneficiada ha sido la narrativa, especialmente la novela, género mestizo por excelencia, donde tradicionalmente se entrecruzan formas diversas de conocimiento. El auge de la novela histórica en América Latina, operada en el marco de una renovación del género a nivel mundial, se ha dado en forma paralela a la apertura de la historia como disciplina a otros campos (la micro—historia, la historia social, la historia de la vida privada, de las mentalidades, de la sexualidad, de la locura, etc.) y a las discusiones teóricas sobre la naturaleza de los discursos historiográfico y ficcional.

En el capítulo siguiente abordaremos las notas más significativas de la apertura disciplinaria de la historiografía, verdadera revuelta crítica que empezó en Europa, pero cuyas repercusiones en América Latina se comprueban en la polisemia del discurso ficcional contemporáneo.

Notas:

[1]Aristóteles, *Poética*, Cap IX.

[2] Cicerón; *De la Oratoria*, Lib.2.

[3] Salustio, *Conjuración de Catilina*, I—II 6.

[4] Karl Vossler, *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 84.

[5] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II Parte, Cap.III, Buenos Aires; Joaquín Gil, p.476—478.

[6] Miguel de Cervantes, oc., II Parte, Cap.XXIII, p.600.

[7] Miguel de Cervantes, oc., II Parte, Cap.XXIII, p.608

[8] En la lectura de la *Poética* de Aristóteles que propone Paul Ricœur en *Temps et récit*, I (Paris, Éditions du Seuil, 1983) realiza un destallado estudio de "la mise en intrigue" pp.55-85.

[9] Ezequiel Martínez Estrada, "Los hombres y los libros"; *En torno a Kafka y otros ensayos*, Barcelona, Seix–Barral, 1967, p.160.

[10] Cf. por ejemplo, Fernando Aínsa, *Los buscadores de la utopía*, (Caracas, Monte Ávila, 1977); *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, (Madrid, Gredos, 1986); y *Narrativa hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto*, (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003).

[11] Luis Villoro, "El sentido de la historia", en VV.AA., *Historia ¿para qué?*, obra colectiva, México, Siglo XXI editores, 1980, p.48.

[12] Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México D.F. FCE, 1977, pp. 213–219.

[13] Jorge Lozano, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

[14] Enrique Pupo–Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982.

[15] David Lagmanovich, Walter Mignolo, Carmen de Mora, Trinidad Barrera, Raquel Chang, Enrique Pupo–Walker, entre otros.

[16] Documento de trabajo del "Coloquio internacional sobre la interdisciplinaridad", UNESCO, Paris, 16–19 de abril de 1991.

2. La relatividad del saber histórico

Desde mediados de los años cincuenta, buena parte de la "nueva historia" practicada en Italia y Francia ha abandonado los cánones clásicos de la disciplina para escuchar atentamente otras problemáticas y compartir territorios con la antropología, la sociología, la psicología y la literatura. La imagen del historiador como "ratón de biblioteca" pendiente del dato y del documento, ha cedido a la del investigador abierto a otros temas y preocupaciones.

La polisemia y la crisis del discurso historiográfico tradicional se traduce en el esfuerzo por recuperar la totalidad del hecho histórico, integridad que necesita de una relación más orgánica entre historia, economía, geografía, etnología y demás ciencias sociales del hombre. Algunos autores insisten en una vuelta a la relación y comunicación de las disciplinas (interdisciplinaridad) que se ocupaban de las actividades humanas, lo que consideran más importante que la unidad metodológica de una explicación general del desarrollo histórico atenida únicamente a los diferentes cánones disciplinarios clásicos. Se ha producido así un progresivo acercamiento de la historia a las técnicas y métodos desarrollados por las cien-

cias sociales (economía, demografía, sociología, antropología), lo que permite hablar de l'*histoire à part entière* que preconiza el propio Lucien Febvre, ese sueño de "historia total" donde se articularían la economía, los estudios sociales y de civilización.

Un discurso histórico polisémico

Esta apertura hacia otras disciplinas se ha dado en primer lugar a través de las ciencias sociales con las cuales la historia ha confundido muchos de sus objetivos. Fernand Braudel, por ejemplo, no vaciló en sostener que la historia de "larga duración" que preconizaba se inscribía en la integración con las disciplinas sociales, noción que ha sido posteriormente profundizada por la historiografía contemporánea:

> *Si tomamos un enfoque histórico de largo plazo, historia y sociología no es que se encuentren; que se apoyen mutuamente, esto sería demasiado poco decir; es que ambas se confunden. El largo plazo es la historia interminable e imprescriptible de las estructuras y de los grupos de estructuras* [1].

En el mismo sentido, Geoffrey Barraclough recuerda que el impulso originario de "la nueva historia", surgida hacia 1955 "proviene principalmente de las ciencias sociales", ya que los historiadores ven reflejadas en estas disciplinas "sus propias preocupaciones" [2]. Si bien la historia sigue siendo considerada como un devenir, este devenir es desigual, y está perturbado y modificado cons-

tantemente por fuerzas dispares y contradictorias de la economía y la estructura social.

En cierto modo, como ya lo anunciaba premonitoriamente Huizinga "la historia es la ciencia más dependiente de todas" ya que precisa más que otra ninguna de continuos auxilios y apoyos, para formar sus nociones, para fijar sus normas, para llenar sus fondos. El autor de *El otoño de la Edad Media*, llega a afirmar que:

> *Todas las ciencias hermanas son, a su vez, ciencia auxiliar al entendimiento histórico [...] Pero no sólo dependen de otras ciencias, sino también de la cultura, de la misma vida. Débese ello a que de todas las ciencias es la que más se acerca a la vida, porque sus respuestas son las de la vida misma para el individuo y para la sociedad; porque los conocimientos que uno posee de la vida personal o colectiva, pasan en una transición imperceptible a ser Historia. En esta relación indestructible con la vida, reside para la Historia su debilidad y su fuerza*[3].

En estos años, las historias temáticas se han multiplicado: historia de la religión (especialmente a partir de la monumental obra de Mircea Eliade), historia del poder, de los sistemas políticos, de las esttucturas, de la cultura material, del desarrollo urbano (siguiendo del trabajo pionero de Lewis Munford, *La cultura de las ciudades*), de la alimentación, la locura, la muerte, la sexualidad, la familia y la infancia y de temas tan variados como la historia de los "servicios" y "gabinetes higiénicos". En este contexto, nada mejor que los recientes estudios so-

bre el pudor para dar una prueba de la "filosofía relativista" que subyace en la nueva historia. En ella se comprueba cómo el pudor es una especie de "sábana corta" que al cubrir algo, siempre descubre otra cosa y si ésta se cubre, otra se descubre. Este movimiento "circular" del pudor prueba que lo que ruboriza una sociedad, puede ser costumbre en otra. Las bases sicológicas y las costumbres que subyacen detrás de cada uno de los comportamientos analizados, son, a su vez, la base posible de otra historia por escribirse.

Micro historia y relatos de vida

Pero ninguno de estos subgéneros históricos aparece más cercano al de la ficción novelesca que el de la micro—historia, es decir ese esfuerzo por reconstruir la vida cotidiana de un pueblo desposeído de archivos y de personalidades ilustres. Una serie de historiadores han fundado en Italia una verdadera escuela de la historia periférica, es decir, la historia anónima vivida lejos de los centros de poder privilegiados por la historiografía oficial. En el caso de Giovanni Levi, la reconstrucción de la vida cotidiana de un pueblo del Piamonte en el siglo XVII se acompaña de una escritura que, al modo de Marcel Proust o Robert Musil, recoge los fragmentos de testimonios pulverizados por una memoria deshilachada por el paso del tiempo. En Francia, y de un modo más tradicional, Emmanuel Le Roy Ladurie "condensa un mundo" en el espacio de una comunidad en *Montaillou, un village occitan*, cuyo éxito editorial y la secuela de estudios de tema similar que le han seguido anuncian que, más allá de una metodología o

una simple moda, la micro-historia responde a una verdadera necesidad.

Los relatos de vida, por su parte, oscilan entre la literatura de testimonio, el recuerdo, la biografía contada en primera persona y la novelización de base etno-sociológica, inaugurada por Oscar Lewis en *Los hijos de Sánchez*. El papel problemático del compilador, recogiendo y reelaborando un discurso enunciado muchas veces por un "iletrado"; dando una forma estética y estructurada a lo que en su origen puede ser un balbuceo, aparece claramente en el esfuerzo de legitimación literaria que caracteriza el documento etnológico o folklórico trascendido en los códigos narrativos. Es interesante anotar cómo, a través de monólogos dirigidos, escritores como el cubano Miguel Barnett y la mexicana Elena Poniatowska (*Hasta no verte, Jesús mío;* 1969), llegan a sustituirse a los narradores de los que han sido en principio meros transcriptores.

Miguel Barnett, que en las primeras ediciones de *Biografía de un cimarrón* (1966) invoca los métodos etnológicos y el carácter histórico científico de su obra, no duda en clasificarla en ediciones ulteriores como novela. Los testimonios biográficos de sus obras posteriores, como *La canción de Rachel* (1969) y *Gallego* (1981), se van novelizando, hasta una ambigua confusión de roles que el autor alienta desde su propia indefinición como investigador y/o creador.

Los puentes entre sueño y realidad

Gracias a la extensión de la psicología y al uso de la introspección, el inconsciente y la subjetividad, el pro-

pio historiador puede abordar los problemas de la vida secreta, íntima de los personajes históricos. La historia ya no aborda solamente la vida pública de los personajes históricos, sino también su vida secreta, el develamiento de su intimidad. El hombre histórico se redimensiona en "hombre real".

A partir de la lectura psicoanalítica —primero con Freud, pero luego más simbólica con la escuela de Lacan— la historia ha tendido puentes hacia la ficción y los sueños individuales y colectivos en que se reconoce la creación contemporánea, de la pintura visionaria y surrealista a la literatura. De ahí, entre otros, el interés por la historia de la locura (especialmente a partir de *La historia de la locura* de Michel Foucault) y las diferentes historias de la sexualidad, cuyos "sistemas de transgresión" han tentado tanto a historiadores como a críticos literarios. "Eros y Tanatos" son santos patrones de ambos.

La narrativa refleja la visión que tradicionalmente ha tenido el hombre de la locura. Si los bufones han sido personajes privilegiados por la libertad que les ha dado su marginación periférica en la estructura social, de lo que el teatro isabelino es la mejor prueba; ha sido la locura del personaje monologante de *El sonido y la furia* de William Faulkner, la que ha inaugurado el discurso narrativo que autentifica la verdad de los insanos, capaces de decir lo que las convenciones omiten o disimulan. No otra cosa reflejan los monólogos interiores de Juana la Loca en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes y de Carlota en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso.

Por su parte, la sexualidad justifica también los desbordes de la fantasía en *El arpa y la sombra* de Alejo

Carpentier —donde se imaginan amores adulterinos entre la Reina Isabel la Católica y Cristóbal Colón— y los hiberbólicos excesos de *Los perros del paraíso* de Abel Posse o del conjunto de novelas históricas del venezolano Denzil Romero sobre Francisco Miranda.

Más recientemente, las aperturas psicoanalíticas de disciplinas, tradicionalmente cerradas, como la genealogía y los temas de "filiación" a que invita la búsqueda de raíces familiares en el conjunto de una historia colectiva, han abierto las puertas a una sugerente ficcionalización, situada entre la biografía, el "relato de vida" o la saga familiar del rastreo histórico de los orígenes. Los ejemplos de las novelas *Santo oficio de la memoria* (1992) de Mempo Giardinelli y *A Republica dos sonhos* (1984) de la brasileña Nélida Piñón, son interesantes en la medida en que la filiación familiar se entronca con las raíces identitarias respectivas de la Argentina y el Brasil, oscilando en forma pendular entre Europa y América.

El imaginario, fuente documental de la historia

Pero más allá del espacio común del relato, de los mecanismos de construcción discursiva compartidos y de la estructura significante narrativa en que se traducen, son perceptibles otros signos de mutuo reconocimiento entre historia y ficción. Por lo pronto, en los temas que una y otra abordan. La primera ha incorporado el imaginario a sus preocupaciones, al objeto mismo de la disciplina, rastreándolo en los propios orígenes de la historiografía y dando a la imaginación un nuevo estatuto: el de una realidad histórica en estrecha relación dialéctica con los acontecimientos.

Lewis Mumford en su historia temática *La cultura de las ciudades* sostiene que "los hechos de la imaginación pertenecen al mundo real al igual que los palos y las piedras". La historiografía se enriquece así con mitos, leyendas, creencias, ideas-fuerza movilizadoras y se diversifica en historias temáticas (locura, sexo, costumbres, micro—historias y hasta la historia de los sueños), al punto de reconocer que el imaginario social puede, incluso, crear el hecho fáctico, el acontecimiento que será fuente del saber histórico ulterior. Del mismo modo, el imaginario individual, especialmente la creación literaria, es utilizado como fuente documental o complemento indispensable para entender la mentalidad y la sensibilidad de una época.

Como expresión o reflejo del imaginario, la ficción (y no sólo la novela histórica), constituye un material documental para el historiador. Basta pensar en las reconstrucciones históricas basadas en textos poéticos, como la de Grecia de acuerdo a los textos homéricos y la de Roma según Petronio. *El Cid, El Libro del buen amor* o *La Celestina* son fuentes históricas ineludibles para entender la edad media española. En el mismo sentido, Carlos Marx recomendaba que para conocer la historia de Francia no había nada mejor que leer a Balzac. "La mayoría de la literatura universal es histórica en cierto modo", llega a sostener J.P. Mahaffy.

A efectos de nuestro tema, es importante señalar como la historia se ha abierto a un campo de actividad que hasta hace poco le era totalmente ajeno: el de las representaciones del imaginario colectivo e individual, es decir —entre otros— a la propia creación literaria y

su incidencia en la historia, ya que la imaginación puede llegar a crear el hecho fáctico recogido luego en tratados y novelas.

En efecto, desde hace unas décadas se admite la estrecha relación entre historia e imaginario. La historia privilegia los estudios sobre el imaginario social y colectivo como componente imprescindible de una disciplina sobre la cual se han acumulado, al mismo tiempo, interrogantes metodológicas, al punto de poder preguntarse en forma provocativa si la historiografía moderna es una disciplina científica o literaria.

Los límites tradicionales entre el imaginario y lo real se han desdibujado en aras de una visión antropológico—cultural relativista, donde importa tanto lo colectivo social como lo íntimo personal, los deseos y sus represiones, la historia de las mentalidades como representación de la conciencia colectiva, los territorios equívocos de lo irracional, el subconsciente y lo inquietante; las diferentes representaciones del mundo de épocas pasadas.

La ciencia histórica se ha enriquecido así con los mitos, leyendas, creencias, ideas—fuerza movilizadoras y una narrativa enraizada en el devenir histórico, a la cual utiliza como fuente documental. Esta orientación inaugurada por los trabajos pioneros de Michelet en 1862 sobre "la brujería", expresión de los sentimientos profundos del "*vieux peuple de France*", anuncian los estudios medievalistas, gracias a los cuales el imaginario social empezó a tener su lugar en la historiografía contemporánea. En un medio de historiadores que privilegiaban el dato y el racionalismo fríamente aplicado, Michelet in-

corporó estudios sobre aspectos de lo irracional, lo insólito y aún lo inexplicable. Lo hizo sobre la base de los documentos de los grandes procesos de brujería de siglos anteriores, sobre todo el de las brujas del país vasco francés (1609), de La Cadière (1730) y, sobre todo, el de las "poseídas" de Loudun y de Louviers.

A este antecedente deben sumarse los aportes de los medievalistas que, desde el siglo XIX, han permitido que el imaginario social tenga su lugar en la historiografía contemporánea. Basta citar como "matriz de la nueva historia" al italiano Arturo Graff y sus *Mitos, leyendas y supersticiones de la Edad Media* (1882), autor que influyó en el movimiento de la *Nouvelle histoire* que encabezó Jacques Le Goff y el grupo de la revista *Annales*, cuyo fundador Marc Bloch fuera autor de *La sociedad feudal*. A estos títulos deben añadirse los trabajos pioneros de Huizinga sobre *El otoño de la Edad Media* (1919); de Norman Cohn sobre los movimientos milenaristas, *En pos del milenio* (1957); y de Jurgis Baltrusaitis, sobre el bestiario imaginario del arte gótico en *La Edad Media fantástica* (1972).

Los estudios sobre la hagiografía de santos y mártires, situados en forma deliberada entre la literatura y la historia, y los consagrados a las "visiones" e imágenes del "otro mundo" [4], incluyendo la "invención" del Purgatorio en la baja Edad Media, completan una preocupación donde, más allá de datos, fechas y documentos, se ha intentado comprender el sistema de representaciones por el cual una sociedad se explica a sí misma en un momento particular de su evolución.

En este sentido; si la literatura es fuente de la historiografía medieval, jalonada por la épica caballeresca donde fantasía y realidad se confunden, no lo es menos la pintura y el imaginario que condensan obras como las de Bosch y Brügel. Estos trabajos se inscriben en la "obsesión de lo imaginario"[5], En la misma dirección abierta a otras fuentes, se integran los trabajos sobre los mitos comunes a las culturas indo—europeas y sus variantes metafísicas que confluyen en la formación de la civilización occidental.

También han confluido hacia esta especie de "punto común" de las ciencias humanas, los estudios sobre ritos, creencias y las aperturas temáticas inauguradas por *La rama dorada* de James Frazer y el conjunto de la obra de Margaret Mead. Los estudios entre históricos y etnográficos sobre la significación de las fiestas (entre otros, Julio Caro Baroja en España), la "carnavalización" con que llegan a identificarse muchas expresiones novelescas a partir de los análisis de Mikhail Bakhtine, enriquecen ese panorama y sus variantes entre científicas y literarias.

La etnohistoria de unos pueden ser los cuentos y leyendas folklóricas de otros. Basta citar, por ejemplo, los trabajos del historiador Lucien Febvre sobre la época de Rabelais que completan los del propio Bakhtine sobre ese mismo autor y período. En la misma dirección, la reconstrucción de la vida cotidiana francesa del siglo XIX a través de "la comedia humana" de Balzac o de las novelas naturalistas de Emile Zola han tendido nuevos puentes disciplinarios entre ficción e historia.

Nuevos temas, nuevos métodos, por lo tanto, nuevos problemas que han aparecido desde el momento en que la historia ha tenido en cuenta el imaginario como uno de sus componentes esenciales. Porque a través de estas "aperturas" temáticas se ha puesto en evidencia la relatividad del límite que separa lo racional de lo irracional, lo imaginario de lo real y el hecho de que estos límites no han sido siempre los mismos, pese a la insistencia nostálgica de los neo—positivistas. Cada época y cada cultura ha definido a su manera lo que es real y lo que es imaginario, relativismo que algunos no dudan en inscribir en el proceso de la "crisis epistemológica" de la historia, inaugurado en los años sesenta y reactualizado ahora con otras variantes.

Los "asesinos de la memoria"

No deja de ser curioso que en el momento en que la ruptura de los parámetros clásicos de la disciplina ha propiciado la multiplicación de estudios y de "pasarelas" entre disciplinas diversas y la propia creación literaria, se agudiza la crisis de la historiografía que no puede seguir ignorando la esencial estructura narrativa del "relato diegético" sobre el que se funda.

Esta apertura interdisciplinaria ha dado una imprecisión a la historia como ciencia, lo que Paul Veyne ha llamado su "creciente impresivibilidad"[6]. Ello aparece en los planteos actuales de la nueva historia y se traduce en un discurso alternativo y problematizado, pero no necesariamente dubitativo, en todo caso polisémico, a veces instintivo. La propia historia se ha visto obligada a aceptar la disidencia en su seno: las otras historias posi-

bles, el revisionismo histórico como alternativa a la historia dominante, la versión individual frente a la oficial.

En efecto, aún empeñados en definir el carácter científico de su disciplina, gracias al cual pretenden ser los únicos que pueden narrar lo que realmente ha sucedido, los historiadores reconocen que la falsedad, la mentira y el ejercicio deliberado del "asesinato de la memoria", pueden ser más distorsionantes de la realidad que la ficción que busca una verdad ejemplar a través del símbolo o la alegoría. Las relaciones entre filología y falsificación han demostrado que la "crítica del documento" como fuente del saber histórico era fundada pero, sobre todo, que la relativización del saber histórico tradicional acerca aún más los territorios de dos disciplinas que han estado separadas.

La incertidumbre de unos (los historiadores) ha permitido la aventura creativa de otros (los novelistas), pero también un "beneficio de la duda" saludable entre los dueños de tantas certidumbres. El discurso problemático y polisémico de ambas y el consiguiente espacio de libertad ganado, con las consiguientes interrogantes que toda emancipación conlleva, alimentan sin embargo lo mejor de la creación contemporánea, tan desmitificadora como variada.

Notas:

[1] Abdelwahab Bouhdiba, "Las ciencias sociales en busca del tiempo", *La historiografía moderna; ¿disciplina científica o literaria?*, Revista Internacional de Ciencias Sociales, Vol. XXXIII, 4, UNESCO, París, 1981.

[2] Geoffrey Barraclough, "L'Histoire", *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines;* Paris, Mouton/UNESCO, p. 300. Ver también del mismo autor *Main trends in History,* New York, UNESCO, 1978.

[3] Johan Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos,* México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 74.

[4] Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval,* México, Fondo de Cultura Económica, 1950. En esta obra se consagran capítulos a la literatura de visiones y al viaje al paraíso y tiene un apéndice de María Rosa Lida sobre "La visión de trasmundo en la literatura hispánica".

[5] Evelyne Patlagean, "L'Histoire de l'imaginaire", *La Nouvelle Histoire,* (Ed. Jacques Le Goff), Paris, Éditions Complexe, 1988, pp. 307–334.

[6] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire,* Paris, Seuil, 1971.

3. "Intención" histórica e intención literaria

Pese a que historia y ficción utilizan una similar forma narrativa, la posible verdad histórica no radica tanto en la forma como se cuenta lo sucedido, verosimilitud a la que también aspira la ficción, sino en el esfuerzo (*intención*) por conocer lo que ha pasado realmente. El deseo de conocer es constitutivo de la intencionalidad historiográfica. De ahí la especificidad de algunas de las operaciones de la disciplina histórica: la búsqueda y el ordenamiento de datos, la construcción de hipótesis, la verificación de resultados.

En resumen, aunque se escriba en forma literaria, la historia no es ficción, porque depende del pasado en cuyos indicios y trazas se apoya y de los métodos propios del oficio del historiador. La forma de utilizar documentos y archivos, por un lado, y el ejercicio profesional por el otro, la diferencian epistemológicamente de la ficción literaria. La diferencia fundamental entre historia y novela no se establece tanto en función de los fines que se propone una y otra —ya que ambas hablan de "provecho" y de edificación— sino por la orientación del contenido.

Historia y novela histórica se distinguen, sobre todo, por el tratamiento de los materiales que utilizan:

Así, historia es la que da "forma a los materiales de la erudición" y adquiere significado y objetividad sólo cuando establece una relación coherente entre el pasado y el futuro[1], mientras que la novela histórica es la que da forma a los hechos históricos. Amado Alonso propone que:

> *La historia quiere explicar los sucesos observándolos críticamente desde fuera; mientras que la ficción (la poesía) quiere vivirlos desde dentro, creando en sus actores una vida auténtica. Los sucesos sabidos informativamente por la historia exigen ser vivificados por el arte de narrar, tienen necesidad de experimentarlos y no sólo de saberlos*[2].

Podemos decir, pues, que en principio:

> —*La novela histórica saca su material de la historia; su forma, del arte.*
> —*La literatura de vocación histórica posee, por lo tanto, veracidad, pero no necesariamente exactitud histórica.*
> —*El autor no sólo narra, sino interpreta.*

Pese a todo, tanto si se reconocen signos de vocación histórica en la narrativa como una vocación literaria en la historia, otros distingos complementarios deben ser efectuados. Lejos de pretender agotar un tema sobre el que se abren renovadas perspectivas críticas y se multiplican coloquios y publicaciones nos proponemos analizar en el capítulo siguiente dos de los signos que distinguen y aproximan al mismo tiempo los discursos históri-

co y ficcional: la intención que caracteriza una y otra escritura y los materiales que utilizan como fuente. Focalizaremos nuestro análisis en la fuente histórica por antonomasia, el documento, cuya naturaleza textual ha cambiado sustancialmente, al dejar de ser el simple reflejo de la realidad, tal como se lo consideraba tradicionalmente, para pasar a ser un material plurisémico para reconstruirla, reconstrucción que puede ser tanto histórica como novelesca. Vayamos, pues, por partes.

Convenciones de veracidad y de ficcionalidad

La intención con que una obra ha sido escrita define un primer campo de diferencias entre los discursos histórico y ficcional: el de las convenciones de veracidad y de ficcionalidad a las que se atienen respectivamente historiadores y novelistas. Pero esa voluntad inicial permite también descubrir afinidades y la complementariedad existente entre lo histórico y lo narrativo, especialmente si se tiene en cuenta que los límites entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y lo verosímil han variado con las concepciones de cada época y la propia evolución de los géneros histórico y novelesco. Basta pensar en las sucesivas variantes de ambos géneros a partir del tronco común de la epopeya del que derivan. Los distingos están pues en el propio origen. Así:

1) En *el discurso histórico* hay una voluntad de objetividad entendida como "búsqueda de la verdad" que lleva al historiador a establecer una separación nítida entre sujeto que relata y objeto relatado. Esa distancia se evidencia gracias a la tercera persona de la narración y al

tiempo pasado de la escritura, generalmente pretérito indefinido o imperfecto, aunque pueda usarse en ocasiones el recurso del presente histórico. Para crear esa distancia, el historiador suprime toda forma autobiográfica o referencias a una relación subjetiva entre relator y cosa relatada, aunque aborde la vida íntima y secreta de personajes históricos. Puesto que la historia es relato, su autor puede escoger, seleccionar, organizar, simplificar, explicar y hacer vivir años en pocas líneas o saltar de un siglo al otro al ritmo de un párrafo o un capítulo. En todo caso, la forma narrativa de la historia es, generalmente, la diégesis y en menor medida la mimesis. El discurso es, por lo tanto, unisémico e inequívoco.

La intención del historiador es de auto—exigencia científica, de "autoridad" sobre lo que dice, para lo cual se conforma a la convención de veracidad que preside su trabajo, lo que no implica que un relato historiográfico no pueda estar exento de mentiras y/o de errores u omisiones. Por ello, la historia no es mero testimonio, al modo de la crónica, sobre "lo visto y oído" o trascripción fiel de documentos presuntamente veraces, sino que además es interpretación, es decir, elaboración discursiva de una producción dotada de un sentido en el que el autor construye un texto a partir de una selección de datos y una orientación personal inevitable.

De ahí que no haya textos definitivos sobre acontecimientos que, en apariencia, lo fueron y se sucedan obras diferentes sobre un mismo pasado, reinterpretado y releído, desde la perspectiva de un presente siempre cambiante. "La historia se parafrasea continuamente", anotaba ya en el siglo XIX el historiador Von Ranke para

preguntarse a continuación: "¿Es posible una historia completamente verdadera?".

2) En el *discurso ficcional*, el creador de novelas históricas, aunque se presente como seudo—objetivo recopilador de hechos del pasado, se atiene a la *convención de ficcionalidad* que rige la creación literaria. En apariencia más libre, disponiendo en los hechos de mayores estrategias narrativas, esta convención necesita, sin embargo, de una mayor coherencia que la meramente histórica, coherencia entendida como credibilidad, lo que Leonor Fleming llama la "verosimilitud dentro de la legalidad interna de cada obra" [3].

Si por un lado la naturaleza del *discurso histórico* implicaba una apertura y referencias a otros textos históricos a través de un lenguaje denotativo, técnicamente uniforme, el discurso ficcional supone, por el contrario, un diálogo cerrado, autoreferencial y su lenguaje se nutre de la ambigüedad o multívoca connotación contextual. Pese a su construcción "poética" la novela contemporánea se apoya en las sugerencias de la intertextualidad no sólo literaria, sino haciendo acopio de referentes textuales históricos, políticos o, simplemente, periodísticos.

Por su naturaleza el discurso ficcional es plurisémico y equívoco, aunque intente ser persuasivo y convincente al modo del histórico. En todo caso, trata de producir un efecto de realidad, esa "ilusión referencial" de que habla Barthes, ese cumplimiento del principio aristótelico de la *Poiesis*: la *mímesis* de la realidad. Lo cotidiano, lo inmediato se incorpora a la ficción, por lo cual

el cosmos novelístico se hace realista y verosímil. Ello permite hablar de "estrategias de persuasión", entre las que destaca la ilusión de *mimesis* del diálogo o del monólogo. El historiador habla de lo que sucede, no lo reproduce ni trata de hacerlo, mientras que la ficción se presenta como realidad a través de las voces múltiples del discurso dialógico que la caracteriza.

La *intención* del autor de novelas históricas puede ser tanto introspectiva e intimista como testimonial y realista, aunque en ambos casos la tendencia de la ficción es la de subjetivar lo histórico, recordando siempre que el hombre histórico es también un "hombre real". Ello resulta evidente, por ejemplo, en la reconstrucción de los últimos días de la vida de Simón Bolívar en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez. Por su parte, el propio historiador no se limita a la vida pública y aborda la intimidad de los personajes históricos, investiga y especula sobre sus secretos.

1) Intención introspectiva

Tanto como narrador omnisciente o desde la *voz* personalizada de un actante, la historia se asume en la ficción como un proceso interno. Los acontecimientos se viven como experiencias de conciencias individuales, gracias a lo cual el narrador dispone de una mayor libertad en el uso de personas y tiempos verbales (puede recurrir al uso de la primera persona, monólogo interior, entre otros). Lo histórico se personaliza y se percibe y enuncia desde una subjetividad. Por ello, Amado Alonso distingue entre la historia que explica los sucesos observándolos críticamente desde fuera y la ficción (la poesía) que

los "vive" desde dentro, creando en sus actores una vida auténtica. Los sucesos que se conocen informativamente por la historia, son "vivificados" gracias al arte de narrar, dando la sensación de que, además de sabidos, han sido experimentados.

La introspección, el inconsciente, el delirio y la misma locura (basta pensar en el personaje de Carlota en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso) permiten una forma "confesional" de lo histórico, una intimidad del acontecimiento, lo que se traduce en una mayor polifonía de la que hacen gala obras como *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa o las diferentes "voces" de *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos. Es interesante anotar que Roa invoca la convención de ficcionalidad, pero al mismo tiempo crea un compilador imaginario que escribe o intenta escribir una historia conformándose a la convención de veracidad. El autor transforma así en ficción entidades existentes, aunque precise a modo de acápite de la obra: "El a—copiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos *Apuntes* se reduce al hecho de que la historia que en ellas debió ser narrada no ha sido narrada". En definitiva, se atiene a "las mentiras verdaderas" con que se define tradicionalmente a la novela histórica.

2) Intención realista—testimonial

El autor de ficciones históricas, aún guiado por la convención de ficcionalidad, puede aspirar también a la condición del objetivo narrador realista cuya intención

es testimonial, especialmente cuando se propone reconstruir un "ambiente histórico"; lo que Rodolfo Borelo llama la "voluntad de establecer un puente constante entre la actualidad en la que los textos se escriben y el pasado al que evocan, visión del mundo puesto en obra como un proceso que va en una dirección de un sentido" [4].

Testimonio que debe reflejar, por otra parte, una conciencia aguda de la temporalidad y de su transcurso, un reflejo y una comprensión no sólo de la época que se describe, sino de la forma en que ese período influye y determina el "presente" en que están situados el autor (tiempo de la escritura) y los destinatarios de la novela (tiempo de la lectura). Esta reconstrucción de "otro tiempo" puede ser minuciosamente obsesiva como la de Gustave Flaubert en *Salambó*, ejemplo seguido por Enrique Larreta en *La gloria de Don Ramiro* o estar presente en la intención de Manuel Mujica Lainez al escribir *Bomarzo*. Sobre este fiel respeto a la "reconstrucción" histórica edifica buena parte de su obra Alejo Carpentier, especialmente en *El siglo de las luces* y en *El reino de este mundo* [5].

Intimistas o realistas, los creadores de ficciones históricas dan prioridad a los hechos individuales, ya que por muy social que se pretenda una novela, el destino y la voluntad individual siguen siendo la materia indiscutida de la narración literaria, aunque en algunos casos la voluntad del autor puede ser mitificadora, gracias a la cual interioriza una dimensión que va más allá de la temporalidad del acontecimiento narrado. La presencia del mito, muchas veces acompañado de un fuerte componente de creencia compartida colectivamente, es notoria en la integración "antropológica" efectuada por autores como Miguel Án-

gel Asturias y Agustín Yáñez pero se reconoce también en *Cambio de piel, Terra Nostra* y en *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes. Por el contrario, el historiador juzga y describe acciones individuales desde una perspectiva social, nacional, regional o universal. Su preocupación prioritaria es lo supraindividual (colectivo) y lo individual es representativo en la medida que ejemplifica acciones demostrativas de una totalidad, aunque se retrace la biografía de personajes históricos o se enfatice el carácter de héroe u hombre provindencial de algún personaje histórico.

Tratamiento de documentos y otras fuentes históricas

Si la primera diferencia entre historia y novela histórica está marcada por la actitud y la intención del narrador (escribir historia o ficción), la orientación del contenido se precisa por el tratamiento de los materiales comunes que utilizan ambos. De ahí la importancia que la noción de fuente histórica, especialmente la de documento, tiene en la perspectiva de trabajo que hemos asumido.

a) El relato histórico como "reconstrucción"

Se puede decir que hay relato histórico y relato ficcional histórico, cuando una serie determinada de acontecimientos ha sido codificada según fases inaugurales que conducen a fases conclusivas a través de un proceso diacrónico completo y estructurados de acuerdo a una "imaginación histórica". Con otras palabras, los acontecimientos se construyen al mismo tiempo que lo son los relatos que los encuadran.

La reconstrucción textual, por la propia naturaleza de la estructura narrativa, está obligada a proponer

un modelo finito del mundo real infinito. La obra histórica y la ficcional necesitan de un principio y un final claramente definidos. Por abierto que se pretenda, el texto necesita enmarcarse en una determinada causalidad temporal. Ello es aún más evidente en la novela, donde las convenciones de verosimilitud obligan a tener más en cuenta lo probable que lo verdadero en un texto que debe auto—sostenerse, delimitando desde el principio "todos los posibles" de "la realidad por venir" y las virtualidades potenciales con que todo inicio de obra se inaugura.

Para esta reconstrucción el autor descubre y relaciona acontecimientos que intenta descifrar, conocer y comprender. Para ello distingue antecedentes y consecuencias de un pasado que se presenta a través de restos, fragmentos que se relacionan entre sí. Este proceso de creación es fundamentalmente cultural, donde cada autor selecciona temas, períodos y acontecimientos, lo que Norbert Elias metaforiza como "las ruinas del pasado" reconstruidas según los "ideales y valoraciones" del autor[6].

La decisión de qué hechos, qué actos y signos del pasado deben seleccionarse para la interpretación y sistematización por parte del historiador y para la creación por parte del novelista, corresponde a las preocupaciones y objetivos respectivos, aunque está siempre condicionada por las fuentes disponibles y, sobre todo, por los modelos culturales vigentes.

b) Fuentes históricas: documentos y monumentos

La noción de documento se ha ampliado considerablemente en los últimos años, lo que, como consecuencia, ha permitido el enriquecimiento de la novela histórica. El

documento ya no es únicamente el texto escrito. Son considerados documentos los íconos, gráficos, *graffitis*, publicidad y todo tipo de soportes visuales. Marc Bloch afirma que "la diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. Todo lo que el hombre dice o escribe, todo lo que fabrica, todo cuanto toca, puede y debe informarnos sobre él" [7]. Lucien Febvre va más lejos : la historia se hace "con paisajes y con tejas. Con formas de campo y malas hierbas. Con eclipses de luna y cabestros", en resumen con todo lo que ha significado una marca de la presencia del hombre en el curso del tiempo. George Steiner y E.R. Dodds llegan a preguntarse si los sueños no forman también parte de la historia [8]. Hay sueños famosos que integran las biografías de la antigüedad. Basta pensar en los sueños de los faraones de la *Biblia*, el sueño de Escipión, los sueños de las vidas paralelas de Plutarco y todos los sueños premonitorios que pautan la historia del mundo árabe, persa y chino.

Son también fuentes históricas los llamados monumentos, es decir, los testimonios fijados en el pasado como recuerdos reconocidos que se perpetúan para las generaciones futuras. Como legado representativo provisto de su propia retórica, lo que Jurij M. Lotman llama "signos conmemorativos" (documentos solemnes, lápidas, tumbas, textos oficiales, epígrafes, medallas, monedas, nombres de avenidas y calles y monumentos propiamente dichos), el monumento tiene una "intencionalidad" que el historiador debe descodificar, desacralización de la historia monumental en la que se empeña buena parte de la narrativa latinoamericana contemporánea.

La historia maneja, pues, una materialidad documentaria amplia que incluye tanto textos, narracio-

nes, actas, reglamentos como objetos y costumbres; para "una puesta en obra" —al decir de Michel Foucault— que no busca tanto "memorizar" el pasado como reagruparlo y formar "conjuntos" de acuerdo a una "arqueología del saber".

c) La crisis de la "veracidad" del documento

Como contrapartida de esta ampliación de la noción de documento han surgido cuestionamiento de su validez como fuente histórica y de su pretendida veracidad inmanente. La actual crítica histórica cuestiona la fe que se depositó en el pasado en la fuente textual, lo que se ha llamado el "fetichismo" del documento, al punto que un autor como Ernst Cassirer considera que hoy es más importante descubrir lo "falso" que lo verdadero y Foucault en *La arqueología del saber* propone rastrear lo que ha sido excluido, las omisiones deliberadas, lo prohibido que acompaña la "historia monumental", porque en definitiva en toda sociedad, "la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad" ?.

De ahí el énfasis del discurso histórico dominante por destruir toda forma de disidencia o erradicar la expresión de minorías. La eliminación de la memoria por el aniquilamiento, prohibición o censura de las fuentes acompaña la historia y América Latina abunda en ejemplos ilustrativos, al punto de que un narrador como Héctor Tizón sostiene que la única "verdadera" historia de su tierra es la de "la oscuridad" y "la derrota". De ahí

los esfuerzos por salvar la memoria ocultada, deformada o ignorada que propone el discurso alternativo de la narrativa, donde el único recurso posible para el autor de ficciones es la apropiación del sistema de signos codificados, petrificados en la cristalización ideológica de la cultura, para subvertirlo o recuperarlo por la "invención" de la "verdad histórica" a través de la "mentira novelesca". En otros casos, las omisiones de la historia —las "informaciones retenidas"— se "descubren" gracias al discurso ficcional que las revela. La narrativa testimonial del exilio sudamericano abunda en ejemplos de esta intención (voluntad) explícita de "revelación" de lo que estaba oculto.

d) Modelo cultural y movilidad semántica del texto

Es evidente que cada cultura históricamente dada genera un modelo propio. Aunque ninguna época tiene un solo código cultural, los códigos tienden a establecer "sistemas de modelización del mundo". Estos sistemas suponen una serie de informaciones, códigos y mensajes gracias a los cuales se mantiene el "proceso de comunicación" entre los hombres y entre los diferentes períodos de la historia. Esta continuidad y este "proceso de comunicación" se da fundamentalmente mediante el lenguaje. Un lenguaje determinado asegura la predisposición de ciertas interpretaciones y puntos de vista que, no por vigentes en un momento dado, deben considerarse como universales e inmutables.

Cada cultura, por lo tanto, crea un conjunto de textos a través de los cuales se realiza en la medida que se representa. Un cierto relativismo invita a que, si bien toda modelización tiende a privilegiar determinados aspectos

de la realidad, los modelos no son naturales ni evidentes y que, por lo tanto, deben remodelarse en función de los códigos de cada época. Siendo el lenguaje su principal soporte debe tenerse en cuenta que la palabra "verdadera" de una época puede ser la "mentira" de otra.

De ahí que la cultura sea algo más que un receptáculo de ideas, símbolos y textos. En realidad, la cultura debe entenderse como un mecanismo vivo de expresión de la conciencia colectiva que no se disuelve o archiva por el mero transcurso del tiempo. La memoria de la cultura se fija en una suerte de memoria generativa, gracias a la cual el pasado genera su propio futuro. Por lo tanto, una cultura viva no puede repetir el pasado, sino indefectiblemente producir textos nuevos y nuevas lecturas de los textos del pasado, incluso de aquellos que se creían fijados para siempre. La cultura se auto—organiza en forma permanente, jerarquiza los textos de su propia memoria en función de parámetros y códigos variables.

Entre esos códigos están los códigos de escritura y los de lectura. De ahí la movilidad semántica de los textos culturales invocada más arriba, ya que el mismo texto puede proporcionar diferentes informaciones según los consumidores. Esta movilidad explica la lectura literaria que se puede hacer de un texto histórico y viceversa, es decir, el reconocimiento de los signos y códigos históricos de un texto literario. De ahí la dificultad de principio para distinguir en lo absoluto lo histórico de lo "narrativo literario", ya que "la aceptación de un texto como texto literario está determinada por el código que el receptor emplea al descodificarlo"[10]. Un buen ejemplo lo constituye la lectura literaria de las Crónicas de Indias, textos

que por su naturaleza textual original tenían una vocación histórica.

La propia descodificación de un período que no es el del crítico literario o del historiador obliga a desdoblar la operación entre el punto de vista actual y el que pudo ser el interno a la obra, según los modelos de la época. De acuerdo al momento elegido, la obra se explica de un modo u otro. Si ambos —crítico e historiador— pueden privilegiar la distancia y la exterioridad como método de interpretación, el escritor de novelas históricas, como creador de un mundo que se pretende autosostenido y autojustificado, se ve obligado a una operación de inmersión en la modelización del pasado elegido como tema o escenario. Su reconstrucción temporal debe tener la vivencia y actualidad del presente, vida interna de la novela histórica que ha seducido a no pocos historiadores (es conocida la admiración del historiador Leopold Von Ranke por el novelista Walter Scott) y que explica las incursiones en la literatura desde la disciplina historiográfica del uruguayo Eduardo Acevedo Díaz (al que consagramos un capítulo en la segunda parte) o del mexicano Ignacio M. Altamirano.

e) El documento como material de reconstrucción

El documento es, por lo tanto, un "texto de cultura", entendiendo la cultura como un sistema de significación, un lenguaje, un "sistema de signos sometidos a reglas estructurales que intervienen sobre el fondo de la no—cultura"—como la define Yuri Mijailovich Lotman en sus *Lecciones sobre poética estructural*— ya que un texto —y este principio resulta fundamental en la perspec-

tiva de nuestro trabajo— no es la realidad, sino el material para reconstruirla.

La verdad es un efecto de sentido que se construye en el interior del texto. Por esta razón, el análisis semántico de un documento debe preceder siempre a su extrapolación como "reconstrucción" histórica. Un estudio de ese tipo abre la posibilidad de que el autor de ficciones utilice esa misma fuente documental para dotarla de otro sentido. Su vocación de "archivero" le permite la manipulación del texto como forma literaria: Roberto González Echeverría llega a caracterizar buena parte de la narrativa latinoamericana contemporánea a partir de esta noción de documento literario de origen legal, de archivo histórico releído y reescrito con intención ficcional [11]. La documentación es, por esta razón fundamental, aunque sea necesario precisar que :

> *El documento halla sus límites en la trascripción y, como es sabido, se trata de otra cosa, aun cuando, como sostiene Maurice Blanchot, el acto desrealizador de la escritura, de toda escritura, modifica la naturaleza de todos los discursos, incluso de los que, como el de la historia, se quieren solamente como transcripciones* [12].

Despojado de su narratividad histórica al ser incorporado a la ficción, la naturaleza del documento pasa a ser otra, aunque se trate del mismo texto. La lectura del documento se inserta en otro ritmo, su propia retórica se trasciende en la de una sintaxis narrativa cuyas pautas no se fundan tanto en la veracidad como en su significado, tanto contextual, como estético. De la capacidad del na-

rrador para articularlo sin la excesiva presencia de las "costuras" que lo han incorporado a la realidad textual de la ficción, surge su verdadera naturaleza, ese respaldo de autenticidad esfuminado en la trama de la invención.

Destino individual y tiempo colectivo

Todo discurso histórico (historiográfico o ficcional) es, ante todo, memoria del pasado en el presente. A través del proceso de interacción y diálogo entre el presente y el pasado, en el "va y ven" de un tiempo al otro que toda narración histórica propicia, se establece una relación coherente entre ambos, un sentido histórico de pertenencia orgánica a un proceso colectivo, local, nacional o regional.

Gracias a la relación inter—temporal que la narración histórica establece se preserva la memoria como hogar de la conciencia de un individuo o de un pueblo, se crea el contexto objetivo donde se expresan modos de pensar, representaciones del mundo, creencias e ideologías. Esta dialéctica del tiempo ha sido esencial en la configuración de la identidad individual y colectiva, aunque sea evidente que al retrazar un determinado momento histórico, toda narración, sea cual sea su intención (histórica o literaria), está marcada por su época. Basta pensar en las obras de historiadores y novelistas del siglo XIX, acompañadas de verdaderos "manifiestos de intención", donde se han definido sucesiva y explícitamente los modelos romántico, realista y positivista.

En el estallido actual de las formas y modelos de representación del tiempo, tanto del pasado, presente o futuro, el sentido histórico de una obra resulta mucho

más ambiguo y contradictorio. Ello es aún más notorio a partir del momento en que las formas del tiempo de la conciencia individual, con las que se asocia en general a la ficción novelesca, y el tiempo de la conciencia colectiva, al que se atenía la historiografía tradicional, han intercambiado buena parte de sus roles.

La literatura imagina situaciones verosímiles, pero ficticias, y la historia sólo revive acontecimientos reales. Es cierto también que la literatura se interesa, ante todo, en personajes individuales y la historia, por el contrario, centra su atención en amplios grupos humanos; sin duda, en fin, la literatura se niega a explicar lo que describe y la historia no quiere sólo mostrar sino también dar razón de lo que muestra. La importancia que el historiador y el novelista adjudican a los hechos individuales y la manera como estos hechos son, por lo tanto, diferentes:

—El historiador juzga y describe las acciones individuales desde una perspectiva social, nacional o supranacional. Lo individual es sólo representativo cuando ejemplifica acciones y/o decisiones como rasgos demostrativos de una totalidad. El historiador se interesa más por lo supraindividual (colectivo) que por los hombres providenciales y los héroes, aunque cuando escribe biografías pueda asumirlos.

—Por el contrario, por muy social que se pretenda una novela, el destino y la voluntad individual siguen siendo la materia indiscutida de la narración literaria.

Aunque el "espesor" del presente y el corte que lo separa del pasado no es el mismo a nivel de la conciencia individual o de la colectiva, no es posible imaginar individuos o pueblos sin pasado. El pasado es necesario. Pa-

recería que de no remitirse a un pasado con el cual conectar el presente, éste fuera incomprensible, gratuito; sin sentido. Como sostiene Luis Villoro:

> *Remitirnos a un pasado dota al presente de una razón de existir, explica el presente, ya que un hecho deja de ser gratuito al conectarse con sus antecedentes porque al hallar los antecedentes temporales de un proceso, se descubren también los fundamentos que lo explican", sostiene el historiador. Esta función que cumplía el mito en las sociedades primitivas la cumple la historia a partir del proceso de "laicización" de la memoria del pensamiento greco—latino iniciado por Herodoto*[13]

En realidad, las relaciones con el pasado no son nunca neutras y se inscriben inevitablemente en la más compleja dialéctica entre las concepciones que idealizan el pasado y hacen de su reconstrucción una forma de la memoria, cuando no de la nostalgia y de la fuga desencantada del presente hacia el pasado. Por ello, lo que se cree es algo muy personal no es otra cosa que el reflejo actualizado del principio recurrente de las edades míticas, cuyo modelo paradigmático del pasado fué la Edad de Oro, ese tiempo ejemplar de inocencia y virtud, época de los grandes ancestros. Un tiempo que al pasar a la de Edad de Hierro no hizo sino probar la progresiva e inevitable decadencia, esa noción pesimista de la historia que ha guiado el pensamiento de la humanidad, desde la Grecia clásica hasta el siglo XVIII y que han recogido algunas ideologías del siglo XX, cuyo pesimismo ha tenido magníficas expresiones artísticas.

Al mismo tiempo, el pasado se capitaliza a nivel individual como parte de la estructura de la identidad. Por algo se afirma que "uno es lo que ha sido". Son las experiencias, los recuerdos, incluso los acontecimientos traumáticos los que nutren una memoria que configura la historia personal, donde la representación del pasado individual y los recuerdos personales se idealizan a medida que van retrocediendo en el tiempo. El ser humano tiene la tendencia natural a revestir de "buenos recuerdos" y a idealizar lo que va siendo su pasado. Con melancolía o tristeza va reclasificando experiencias y recuerdos. "Todo tiempo pasado fue mejor", se dice casi como un lugar común. Fotos, *souvenirs*, objetos antiguos y personales, cartas, diarios íntimos, son los soportes necesarios de una memoria que no quiere perderse y que se embellece retroactivamente y se revive literariamente en novelas históricas y en temas, motivos, cuando no tópicos literarios. Como decía con cierta ironía Nietzsche: "Cosa de la vejez es el volver la mirada y repasar cuentas, su afán de buscar consuelo en las remembranzas del pasado, en la cultura histórica".

En el espacio temporal de las generaciones que integran nietos, hijos y abuelos, las formas privilegiadas de representación del tiempo y de preservación de la memoria son las crónicas, recuerdos, diarios íntimos, cartas, testimonios, tradiciones y relatos orales. La representación del tiempo deja de ser individual sólo cuando se remonta más allá de esos recuerdos o testimonios personales. Limitado por sus recursos narrativos el discurso historiográfico no puede, al modo del discurso ficcional, utilizar procedimientos de "puesta en situación" del pa-

sado como si fuera parte del presente narrativo de sus protagonistas.

Para entender bien el proceso por el cual el tiempo individual y el colectivo se combinan en la representación del pasado, es importante recordar que la historiografía, en la medida en que se ha pretendido objetiva y científica, empieza donde termina la memoria de las generaciones capaces de testimoniar en "vivo y en directo" sobre una época, lejos de los "relatos" de quienes podían decir "yo lo vi, yo lo escuché decir". La verdadera historia se elabora "a partir" de ese límite, distancia y espesor temporal que parece garantizar con su método regresivo o la "larga duración" la verdadera objetividad.

En la ficción novelesca, el tiempo, por muy remoto que sea, se representa a través de vivencias, de diálogos y de la percepción de conciencias individuales, donde las experiencias de los personajes, tanto de actores como de testigos, se viven como un tiempo actualizado. La inserción de la conciencia individual en el seno del pasado colectivo ha sido considerada un privilegio de la literatura; recurso narrativo que le otorga, paradójicamente, una mayor verosimilitud.

Si el saber histórico tiene el deber de liberarse de las tendencias apologéticas del pasado, la ficción literaria se complace en refugiarse en los arquetipos de la memoria, esas edades míticas recurrentes y escenificadas en los topos idealizados de la poesía y la narrativa. Mientras la función del historiador "no es ni amar el pasado ni emanciparse de él, sino dominarlo y comprenderlo, como clave para la comprensión del presente"[14].

El renovado interés por el destino individual en el seno de un devenir histórico común también explica el sentimiento de la existencia de un tiempo individual en la representación del tiempo colectivo compartido en un espacio común y la creciente importancia del *tiempo psicológico* como componente esencial del *tiempo cultural*. De ahí el cambio cualitativo del sub—género histórico de la biografía que ha permitido introspecciones y consideraciones sicológicas variadas en lo que se denomina la psicohistoria, las micro—historias que retrazan, al modo de novelas costumbristas, la vida cotidiana del pasado o el esfuerzo por elaborar una historia de las mentalidades o de la sensibilidad, donde el sentido de la duración y del tiempo es más subjetivo que objetivo.

Se llega, incluso, a preferir la "memoria viva" por considerarla más auténtica y verdadera que la historia que inevitablemente la manipula al ajustar el pasado, al forzar en los límites de la estructura del relato que lo configura lo que es la materia prima de la memoria: la vivencia, el recuerdo o el testimonio. De ahí el auge de los "relatos de vida", donde el tiempo individual se integra en el colectivo. Una interdependencia de percepciones que incluso subyace en el renovado interés por la historia de acontecimientos recientes, inmediatismo favorecido por el desarrollo de los medios de comunicación que ha acercado los géneros de crónicas y reportajes periodísticos con el de la propia historia. En resumen, y desde una perspectiva más literaria que historicista, se comprueba el retorno del componente narratológico al discurso histórico, con todos los recursos que ello implica.

En el capítulo siguiente examinaremos algunos de los problemas planteados por la representación del tiempo por parte de la conciencia individual (tiempo personal) y de la conciencia colectiva (tiempo común), en la perspectiva de la nueva novela histórica latinoamericana.

Notas:

[1] E.H. Carr, *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Seix Barral, 1988, p.176.

[2] Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en La gloria de Don Ramiro*, Madrid, Gredos. 1984, p.73.

[3]Leonor Fleming, en "Ocultación y descubrimiento. Relación entre historia y literatura en América Latina", Actas del Tercer Congreso Internacional del CELCIRP *Discurso historiográfico y discurso ficcional* (Regensburg, 2—5 Julio 1990), *Río de la Plata*, 11–12; Paris, 1992; p..34.

[4] Rodolfo A. Borello, "Relato histórico, relato novelesco: problemas", *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana* (Ed.Saúl Sosnowski), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986; p.105.

[5] Carmen Vázquez, "El reino de este mundo y la función de la historia en la concepción de lo real maravilloso americano", *La novela histórica* (Ed. Fernando Aínsa); *Cuadernos de Cuadernos* 1; México, UNAM, 1991.

[6] Norbet Elias, *Sobre el tiempo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

[7] Marc, Bloch, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien,* Paris, Armand Colin, 1974, p. 63.

[8] George Steiner, "Les rêves participent—ils de l'histoire?", *Le Débat,* 25; E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel,* Paris, Montaigne, 1965. Ver también *Le rêve et les Sociétés humaines,* (Ed. Roger Caillois); Paris, Gallimard, 1967.

[9] Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1973, p.11.

[10] Jorge Lozano, o.c., p.102.

[11] Roberto González Echeverría, *Myth and archive*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

[12] Noé Jitrik, "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías en la novela histórica latinoamericana", *The historical novel in Latin America* Ed. Daniel Balderston; Maryland, Ediciones Hispamérica, 1986; p.22.

[13] Luis Villoro, p.38.

[14] E.H. Carr, o.c., p. 34.

4. La reescritura de la historia

Una de las características más interesantes de la narrativa latinoamericana de las últimas décadas es el renovado interés que suscitan los temas históricos. La nueva ficción se ha embarcado en la aventura de releer la historia, recorriendo con una mirada crítica el período colonial, el de la ilustración y la independencia y, con un sentido revisionista, el siglo XIX e inicios del XX. Parece como si después de las obras complejas, experimentales y abiertas a todo tipo de influencias que caracterizó la novelística de los años sesenta y el inmediatismo palpitante de los años setenta, la narrativa hubiera necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual a través de una perspectiva decantada en el tiempo.

Con ello, la nueva narrativa deja de lado el tiempo presente, esa inmediatez que marcó buena parte de la literatura de los años setenta, narrativa acuciada por las expresiones testimoniales del tiempo contemporáneo; tanto del exilio como de la resistencia interna, en todo caso poco proclive a volver la mirada hacia el pasado. Ahora, por el contrario, se multiplican las novelas sobre temas históricos, donde a través de la reescritura

anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos.

Este desarrollo de la "ficcionalización de la historia" se inscribe en una preocupación más amplia de la actual narrativa: el movimiento centrípeto de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y raigales de la cultura latinoamericana, cuya característica es doble:

a) Por un lado, el proceso de integración propiciado por la narrativa, tiene connotaciones antropológicas. Hay una tendencia de la narrativa latinoamericana contemporánea a integrar en el texto diversos componentes, como raíces didácticas e históricas del género y preocupaciones técnicas y estéticas de la narratología. Algo de esta "voracidad antropológica" —al decir de Ernst Bloch— del género novela había sido adivinada por Roger Caillois cuando afirmaba ya en 1942 que la novela:

> *Sin grandes preocupaciones teóricas, se permite todas las licencias, ensaya todas las audacias, acrecienta cada vez más sus dominios y sus ambiciones, se enriquece con naturalidad a expensas de lo que las otras artes pierden o desprecian o abandonan o desperdicia. Se diría casi que la Literatura no le basta: se apodera de la ciencia, desdeña limitarse a la ficción, emprende la descripción de lo real, y pronto su explicación, o mejor dicho su desarrollo.*

En realidad "la novela se extiende; engloba poco a poco la literatura entera, se la asimila toda [...] Su ambi-

ción no conoce límites. No hay ciencia cuyos últimos trabajos no saquee. No siempre se trata de simples vulgarizaciones. El novelista se propone realmente escribir historia, hacer psicología, sociología y la mayor parte de las ciencias le deben mucho" [2]

Sin embargo, a diferencia de las novelas de los años sesenta que pretendían ser verdaderas *summas*, totalizadoras en lo existencial y fenomonelógico, esa "gran novela neo—romántica—fenomenológica, con algo de poema metafísico" de que hablaba, no sin cierta presunción, Ernesto Sábato y en la que debían reconocerse los atributos de la narración, de la epopeya, de la poesía, la narrativa actual parece más modesta en su vocación totalizadora. De ahí la deliberada anacronía de muchos textos contemporáneos, el *pastiche* de formas y estilos.

b) En segundo lugar, en la integración de la narrativa latinoamericana se han recuperado, a través de nuevas formulaciones estéticas, las raíces anteriores del género, tales como la oralidad, el imaginario popular y colectivo presente en mitos y tradiciones y las formas arcaicas de subgéneros que están en el origen de la narrativa (parábolas, crónicas, baladas, leyendas, etc.), muchas de las cuales no habían tenido expresiones americanas en su momento histórico. En esta deliberada recuperación se recrean formas y se reactualiza lo mejor de géneros ya olvidados en su origen. Se puede hablar así de una poderosa función integradora retroactiva.

Este doble proceso de integración y recuperación se traduce en la irónica desconfianza con la que se recapitulan las proclamas inauguradas con entusiasmo y

rotundidad en los años sesenta. Nadie pretende ahora escribir obras definitivas, totalizantes y totalizadoras, cuando no hacer simple alarde de un catálogo de técnicas novelescas manejadas con soltura.

La relectura de la historia

Lo que hoy puede parecer una "moda" —la novela histórica— es en realidad la renovada y vigorosa expresión de un género que ha estado en la raíz de la construcción de la conciencia y la identidad nacional. Sin necesidad de remontarse a los fundadores del género en el siglo XIX, como el uruguayo Eduardo Acevedo Díaz, basta recordar en este siglo al argentino Manuel Gálvez y su ciclo sobre la guerra del Paraguay; la renovación vanguardista del venezolano Arturo Uslar Pietri en *Las lanzas coloradas* (1931) y la función aglutinante de los cronistas—historiadores de la revolución mexicana. Esa voluntad de rastrear "la historia verdadera" de que hablaba el mismo Uslar, también aparece en las novelas históricas "fidedignas" de Alejo Carpentier como *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* y en las "recreaciones poético—metafóricas" de Miguel Ángel Asturias en *Maladrón*, así como en la contenida melancolía de *Zama* (1956) del argentino Antonio Di Benedetto.

Pese a estos importantes antecedentes puede hablarse de una auténtica y vigorosa corriente de ficción histórica latinoamericana que ha marcado con su intenso dinamismo las últimas décadas y que, según todo indica, seguirá dominando la narrativa de los próximo años. Varias obras respaldan esta afirmación, desde la Argentina a Cuba, pasando por México y Venezuela. A título de

significativo ejemplo, cabe mencionar en desorden, las novelas argentinas *El arrabal del mundo* de Pedro Orgambide; *Daimón* y *Los perros del paraíso* de Abel Posse; *El entenado* de Juan José Saer; *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez; *Cavernícolas!* de Héctor Libertella; *El baile de los Guerrero* de Ernesto Schóó; *Juana—Manuela, mucha mujer* de Martha Mercader y las novelas históricas de María Esther de Miguel; las venezolanas *La historia fabulada*, *La luna de Fausto* y *La casa del pez que escupe el agua* de Francisco Herrera Luque, *La tragedia del generalísimo* y *La esposa del Dr. Thorne* de Denzil Romero, *Abrapalabra* de Luis Brittó García; las novelas mexicanas *Noticias del imperio* de Fernando del Paso; *Los pasos de López*, de Jorge Ibargüengoitia; *1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Arisdjis; *Diario maldito de Nuño Guzmán* de Herminio Martínez; *Don de la palabra* de Arturo Azuela, y *Como conquisté a los aztecas*, irónicamente atribuida a Hernán Cortés y escrita "con la colaboración" de Armando Ayala Anguiano; las uruguayas *Bernabé ! Bernabé!* de Tomás de Mattos; *Maluco (La novela de los descubridores)* de Napoleón Baccino Ponce de León, *No robarás las botas de los muertos* de Mario Delgado Aparaín y la variada serie de novelas históricas de Alejandro Paternain. Hay que mencionar asimismo las cubanas *Temporada de ángeles* de Lisandro Otero; *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas, *El mar de las lentejas* y *Mujer en traje de batalla* de Antonio Benítez Rojo; y las novelas portorriqueñas *La renuncia del héroe Baltasar* y *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá y la saga familiar de Rosario Ferré.

En este contexto, es interesante recordar que la propia novela histórica europea ha renovado las formas tradicionales del género a partir de *La muerte de Virgilio* de Hermann Brock, *Las memorias de Adriano* de Margaret Yourcenar y las novelas *I, Claudio* y *Claudius the God* de Robert Graves, donde se concilia hábilmente una profunda erudición sobre el tema con una audaz especulación. La ficción poética se nutre de los datos históricos y los trasciende en creación, sin que la invención desmienta la información. Por su parte, Yourcenar distingue entre la novela histórica y el "roman à histoire", reconociendo que en todos los casos "el tiempo es el gran escultor de la narrativa".

Los precursores de lo irrisorio

Los propios autores reconocidos de los años, como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez no han podido resistir al influjo del género y lo han practicado en los últimos años. Fuentes con *Terra Nostra* (1975), García Márquez con *El general en su laberinto* (1989), donde narra los últimos días de Simón Bolívar y entra de lleno en la vida del Libertador derrotado y enfermo, navegando río abajo por el Magdalena. Algo similar hace Vargas Llosa en *La fiesta del chivo* (2000) y en *El paraíso en la otra esquina*, (2003), aunque ya hubiera insinuado las renovadas posibilidades del género en *Conversación en la catedral* (1969) y *La guerra del fin del mundo* (1981).

En realidad, Carlos Fuentes fue el primero en desmantelar de un modo programático y total la novela histórica tradicional. Con *Terra Nostra*, Fuentes —autor

de obras "totalizantes" como *La muerte de Artemio Cruz* y, sobre todo, *Cambio de piel* — ingresó en el género histórico por la anacronía, la ironía y el grotesco e inauguró la corriente de obras donde los hechos históricos si bien son reconocibles, han sido integrados a la ficción a través de un tratamiento de deformación y adulteración deliberada. Si *Terra Nostra* se aparece como un Manifiesto y Programa, Fuentes multiplica las maneras de contar y los puntos de vista para borrar los referentes inmediatos y relativizar toda posible verdad histórica. En el "Teatro de la Memoria" que integra con habilidad al texto novelesco, abre la posibilidad lúdica y farsesca de "representar" verdaderos "disparates históricos".

A través del juego de espejos y máscaras deformantes entre verdad, alegoría y prodigio inventivo, Fuentes confunde en forma deliberada las siluetas de los personajes históricos en la ficción y el Teatro de la Memoria donde se representan sus propios papeles. El modelo único de la historiografía estalla formalmente en esa suerte de "disparate", donde lo esperpéntico, lo paródico y lo grotesco son el contrapunto estilístico de la fidelidad histórica.

Como ha precisado Enrique Krauze:

> *México es un país dotado para la teatralidad ideológica. Innumerables representaciones históricas lo demuestran; proclamas, planes, balaceos a la bandera, gestos ante el Supremo Tribunal de la Historia, constituciones celestiales, etc. No modificamos la realidad, pero sabemos transfigurarla en el teatro de las palabras*[3].

Sin embargo, aunque Fuentes juegue con las posibilidades teatrales del pasaje de la historia a la ficción, uno de sus personajes, la figura monacal sin rostro del inicio de la novela, revela que "la razón [...] nos indica que, apenas se repite, lo extraordinario se vuelve ordinario y, apenas deja de repetirse, lo que antes pasaba por hecho común ocupa el lugar del portento"[3].

Por su parte, Alejo Carpentier, el más solemne y riguroso de los autores de los años sesenta, fue quién intuyó las posibilidades literarias de lo que hoy llamamos la "nueva novela histórica". En *Concierto barroco* y en *El arpa y la sombra*, a través de la irrisión de personajes históricos como Cristóbal Colón, la Reina Isabel la Católica o Antonio Vivaldi y en la perspectiva de "pura invención" asumida como jocundo programa, Carpentier invirtió el signo del rigor documental e informativo practicado en sus obras anteriores al abandonar el método de trabajo que había definido con tanta precisión en el prólogo a *El reino de este mundo*:

> *Es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa, que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de los personajes —incluso secundarios— de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías*[4].

En *El arpa y la sombra* la perspectiva es completamente diferente: Carpentier deja al historiador minucioso

y opta por el poeta en la clásica división de la *Poética* de Aristóteles. Con indisimulada ironía lo advierte desde el principio[4]:

> *Y diga el autor escudándose con Aristóteles, que no es oficio del poeta (o novelista) el contar las cosas, como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido*[5].

Lejos de la fidelidad histórica de *El siglo de las luces*, pero obligando a una reflexión no menos rigurosa, las cosas que se cuentan en *El arpa y la sombra* como "debieron o pudieron haber sucedido", anuncian la corriente de novelas donde la historia puede ser un simple pretexto para una relectura y una reescritura en forma de "pastiche", alegoría o fábula iconoclasta de significados contradictorios.

La variedad polifónica de la nueva novela histórica

Sin embargo, la renovada actualidad del género no se ha traducido en la aparición de un modelo estético único de nueva novela histórica. A diferencia de lo sucedido en períodos anteriores —romanticismo, realismo, modernismo y vanguardismo— asistimos ahora a la ruptura del modelo estético único. Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una mis-

ma obra. Esta diversidad no supone una heterogeneidad indiferenciada. En la variedad de sus expresiones pueden reconocerse caracteres comunes que vale la pena enumerar.

1) Relectura y cuestionamiento del discurso historiográfico.

La relectura deslegitimadora puede ser de muy diferentes tipos. La más explícita es la del historicismo—crítico, al modo de la narrativa didáctico histórica de Alejo Carpentier o de Antonio Benítez Rojo en *El mar de las lentejas*. En estas obras se trata de dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado. La historia se relee en función de las necesidades del presente.

En otros casos, esta relectura responde a la necesidad de recuperar un origen, justificar una identidad, "ir a la semilla de la nacionalidad, al nacimiento de la convivencia", como propone Edgardo Rodríguez Juliá en *La noche oscura del niño Avilés*, ya que su intención es explicarse y explicar a su pueblo: "conciliarme con los demonios personales y ayudar a erradicar los colectivos". El cuestionamiento de la legitimidad histórica puede servir para hacer "justicia", al convertir personajes marginalizados de los textos historiográficos en héroes novelescos, restablecimiento de la "verdad histórica" a través de la literatura notorio en obras como *Juanamanuela, mucha mujer* de Martha Mercader.

Al releer "críticamente" la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica, lo que puede parecer paradójico. Como señala Juan Durán Luzio :

> *Paradoja porque demuestra que si en algún lado se plantean con franqueza y sentido crítico los problemas reales de nuestra cultura ha sido en la literatura más que en la historia. O, en todo caso, se verá como la ficción viene a suplir las amplias deficiencias de una historiografía tradicional, conservadora y prejuiciada, para la cual los problemas son siempre menores, y no pasan de ser locales*[6].

En esta perspectiva, un autor contemporáneo como Carlos Fuentes va mucho más lejos, al punto de aventurar la *boutade* de que "El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia"[7]. Para ello Fernando Del Paso propone explícitamente que la misión de los novelistas latinoamericanos es "asaltar la historia oficial". Es la otra historia desgarrada, dividida o atormentada de América la que surge con singular fuerza de muchas de las páginas de ficción, lejos del discurso historiográfico, cuando no "hagiográfico", oficial.

Esta vocación de aproximación a la "verdad" de la historia a través de la ficción caracteriza la obra *José Trigo* del propio Del Paso y *Los pasos de López* de Jorge Ibargüengoitia. En su nombre se practica el "revisionismo histórico" en países como el Uruguay, donde se multiplican las obras sobre el período de gestación de la nacionalidad como si después del paréntesis de la dictadura —1973/1985— los narradores hubieran necesitado remontar a los orígenes del país independiente para entender mejor el presente. Un remontarse a los orígenes que

se repite como una constante en la nueva narrativa de otros países, desde Puerto Rico a la Argentina, pasando por Nicaragua (por ejemplo en las obras de Sergio Ramírez) y Venezuela.

2) Abolición de la "distancia épica" de la novela histórica tradicional.

El género novela por su misma naturaleza "abierta, libre, integradora" permite un acercamiento al pasado en verdadera actitud dialogante, esto es, niveladora, ya que "se trata de despojar a la historia anterior de su jerarquía distante y absoluta para atraerla hasta un presente que, sólo esclareciéndola e integrándola, podrá abrirse paso hacia el futuro" [8].

La novela elimina la "distancia histórica" gracias a recursos literarios como la narración en primera persona de *1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridjis; las memorias del héroe de *El entenado* de Juan José Saer; el monólogo del bufón de la expedición de Magallanes, Juan Ponce, en *Maluco* de Napoleón Baccino; el monólogo interior —Carlota en *Noticias del imperio* de Del Paso; Colón en *El arpa y la sombra* de Carpentier; Juana "la loca" en *Terra Nostra* de Fuentes— o diálogos coloquiales en el contexto familiar del dictador venezolano Juan Vicente Gómez (*La casa del pez que escupe el agua* de Francisco Herrera Luque). En las descripciones de la intimidad de los héroes se los desciende de sus "pedestales". No otra cosa sucede con los detalles de los malestares fisiológicos de Bolívar en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez o en los de la vida sexual de Francisco Miranda en *La tragedia del*

generalísimo de Denzil Romero, novela calificada de excesiva y de "sexesiva".

3) Degradación de los mitos constitutivos de la nacionalidad.

Un buen ejemplo lo constituye *José Trigo* de Fernando del Paso, donde se desmontan los mitos que nutren y definen los tópicos y estereotipos de México a partir de datos históricos a lo que, aún siendo ciertos en su origen, el transcurso del tiempo y el punto de vista múltiple ha otorgado visos de falsedad. A los cincuenta años de la revolución mexicana su contenido no puede ser el mismo de sus orígenes. La historia debe ser releída en la simple perspectiva del tiempo transcurrido. Desde una mayor distancia narrativa, se incorpora una visión crítica, cuando no irónica, crítica ausente de la versión oficial de los manuales de historia y de la inmediatez testimonial de la novela histórica clásica mexicana. Si Jorge Ibargüengoitia especialmente en *Los relámpagos de Agosto* (1964), explora los extremos del revisionismo histórico, lo que ha llamado "el reverso humorístico de la novela de la Revolución", Fernando del Paso desmonta en *José Trigo* el pasado revolucionario desde el presente histórico de la narración, los años sesenta en los que escribe. Un presente, tal como es percibido desde la estación de ferrocarril central de ciudad México, Nonoalco–Tlatelolco, donde la multiplicidad de personajes hace estallar el punto de vista único y la visión omnisciente en los fragmentos de un espejo roto que no puede reflejar una visión totalizadora del pasado. La movilidad y la inestabilidad del espacio ferroviario de vagones donde pulula un mundo

de marginales, expulsados de la sociedad estable de las casas y las residencias del resto de ciudad, hacen tambalear toda posible verdad reinando sobre esos "caminos de hierro" que vienen de lejos y que parece que no van a ninguna parte. Desde esos vagones abandonados donde viven amontonados hombres y mujeres, la perspectiva histórica desmantela los valores de la revolución mexicana concentrados en el personaje arquetípico que da título a la obra, José Trigo. La verdad original ya no tiene sentido.

4) Textualidad histórica del discurso narrativo e invención mimética

El primer caso —la documentación histórica que respalda la ficción— está representado por Alejo Carpentier y Fernando Del Paso (sobre todo en *Noticias del imperio*).

a) *Historicidad textual.* Para el autor de *El siglo de las luces*, la novela histórica debe señalar los problemas principales de una época y plasmar una lección de enseñanza fundamental de validez actual. La captación del pasado necesita, por lo tanto —como propone E.H.Carr— de "una comprensión imaginativa de las mentes de las personas que le ocupan, del pensamiento subyacente a sus actos"[9]. Para elaborar una novela histórica hay que contar, por lo pronto, con el valor histórico de los hechos novelados. Al autor "le incumbe la doble tarea de descubrir los pocos datos relevantes y convertirlos en hechos históricos y descartar los muchos datos carentes de importancia por ahistóricos."[10].

Pero hay más. La fuerza y la intensidad histórica de los hechos novelados puede llegar a ser tan grande

que provoque la "incapacidad de inventar". Carpentier afirmó, casi como una *boutade*, en una entrevista :

> *Soy absolutamente incapaz de inventar una historia. Todo lo que escribo es montaje de cosas vividas, observadas, recordadas y agrupadas, luego, en un cuerpo coherente. Así,* El recurso del método *responde a verdades, hechos, casos, observados durante mi ya larga vida, y cuanto más inverosímil le pueda parecer un acontecimiento, puede usted estar seguro de que es tanto más cierto*[11].

La ficción no hace más que ser acorde con la historia, probando los textos "la validez del plano ficticio como necesario y posible". Estando cercana la novela y su fuente histórica escrita, la obra resultante "gana el nivel de documento histórico por cuanto su relación ni silencia ni altera el pasado"[12].

En segundo lugar, para elaborar una novela histórica Carpentier considera que debe integrarse la información al texto literario. El contexto se configura gracias al apoyo documental. Ello implica la utilización de una suma de textos múltiples y un adecuado procedimiento de estructuración novelesca en el cual la intertextualidad resulta de gran importancia. Los textos incorporados sitúan a los protagonistas en una época y una sociedad, porque el acontecimiento individual no puede existir en forma aislada y necesita de la variedad de contextos que lo definen e identifican. El proceso de estructuración de la novela se convierte así en una transformación o en un diálogo de múltiples textos, un

diálogo intertextual", lo que es notorio en *Yo, el Supremo* en Roa Bastos.

Este proceso de intercambio, implica que la novela es un sistema que no se basta a sí mismo y que debe remitirse a un medio envolvente. Sin embargo, Carpentier sabe que:

> *No se puede hacer una gran novela cuyo personaje central se llame Napoleón Bonaparte, o se llame Julio César, o se llame Carlomagno; porque o bien se achica el personaje con las exigencias del relato novelesco, o bien, por un prurito de fidelidad, no se colocan en su boca las palabras que realmente pronunció, y entonces se transforma el gran hombre en una especie de monumento, con facultad de movimiento, pero que pierde fuerza. En cambio, un personaje histórico que se puede situar netamente en una época, que es el protagonista de una acción, acaso secundaria pero muy significativa, es un personaje que tiene las ventajas de la autenticidad, la verosimilitud, y un margen de libertad para moverlo*[13]

En tercer lugar, no debe olvidarse que la elaboración de los datos recolectados por el novelista— historiador no es únicamente un problema de interpretación, sino de escritura, de disposición literaria.

La novela debe estar "bien escrita" al mismo tiempo que se funda en datos, es decir impone en el novelista una actitud de historiador. No interesa situar el dónde ocurre la obra o el quién acerca de la identidad de los personajes principales; importa demostrar cómo la nove-

la crea una situación que puede ser confrontada como veraz en casi todos los aspectos de su estructura y tener al mismo tiempo un valor alegórico. Concretamente, afirma Carpentier que:

> *Todo lo propuesto como ficción en nada falta a la historia; los textos prueban la validez del plano ficticio como necesario y posible, y por la cercanía que se deja ver entre novela y fuente escritas, la obra gana el nivel de documento histórico por cuanto su relación ni silencia ni altera el pasado*[14].

Un sentido del dato y la fuente histórica de la ficción que está lejos del tiempo cíclico del mito de Sísifo reencarnado en *El reino de este mundo*, del esperpéntico de *El recurso del método* y la iconoclasta subversión ya señalada de *El arpa y la sombra*.

Por su parte, Fernando Del Paso confiesa haber leído durante años documentos históricos relativos al período de Maximiliano en bibliotecas de diferentes países para proyectar, hasta su más mínimo detalle, *Noticias del imperio*. Sólo después empezó a escribirla, estableciendo "una especie de carrera entre la imaginación y la documentación", en la cual:

> *La documentación siempre tendrá el papel de la tortuga y la imaginación el de Aquiles; teóricamente Aquiles nunca va a llegar antes que la tortuga, pero en la práctica llega*[15].

Ello le ha permitido afirmar que "la novela es un cúmulo de detalles"[16]. Curiosamente, del Paso explica que los episodios reales y verídicos de su historia son tan surrealistas que se ha visto obligado a tratar de convencer al lector por todos los medios de que todo lo que cuenta fue cierto. Esta veracidad (y no sólo verosimilitud) de lo relatado lo llevaron a temer que su novela fuera en realidad un libro de historia, lo que pudo evitar gracias a la estructura que decidió darle a la obra, especialmente a través del uso del monólogo interior.

La pretendida autenticidad del texto se reivindica también desde la autoría del texto. No otra cosa propone Armando Ayala Anguiano en *Como conquiste a los aztecas* al sostener que su obra ha sido escrita por Hernán Cortés con "su colaboración". Realzando las calidades de "escritor tan lúcido y vigoroso" de Cortés en *Cartas de Relación*, Ayala cita como fuentes complementarias de su obra a Bernal Diaz del Castillo, William H. Prescott y Francisco López de Gomara, y limita su papel a rellenar las lagunas de la historia con "recursos de novelista", al modo de las novelas históricas de Gore Vidal y Robert Graves.

De un modo similar, Francisco Herrera Luque —autor de un libro de título significativo *La historia fabulada*— narra *En la casa del pez que escupe el agua* (1975) la historia de una poderosa familia criolla venezolana que comparte el poder del dictador Juan Vicente Gómez, mezclando personajes reales y de ficción en una verdadera saga familiar que cubre un período significativo de la historia del país: el que va de 1875 a 1935. En la advertencia preliminar, Herrera explica que deliberadamente se ha abstenido de "diferenciar lo rigurosamente

histórico de la reacreación imaginaria", aunque la novela se acompaña de una serie de apéndices por los cuales se otorga un valor histórico a los hechos presentados: autenticidad de los personajes "rigurosamente reales" y del dictador Juan Vicente Gómez. Herrera Luque ha recogido testimonios grabados, ha leído documentos y una vasta bibliografía con la que anota la novela como si se tratara de un auténtico tratado de historia nacional.

Por otra parte, esta "historia verídica, fabulada y verosímil de Venezuela" está dividida en dos "Libros" ("Los fantasmas de la historia" y "Viva Gómez y adelante!"), en siete épocas y tiene todos sus capítulos fechados. Los títulos de las diferentes "épocas" podrían ser los de un libro de historia: los tiempos de Joaquín Crespo (1882—1892), la revolución legalista y la invasión andina (1892—1899), los tiempos del restaurador (1899—1908) o el septenio de hierro (1916—1923). Con un epílogo titulado "Algo ha sucedido en el Caribe" fechado en 1975, la novela toma una distancia deliberada con el tiempo de los acontecimientos narrados. Para dar una mayor ambigüedad a su texto Herrera Luque anota sin ironía que:

> *En referencia a los asesinos, héroes y villanos que en primera, segunda u ocasional dimensión aparecen citado en la obra, sus gestas y abyecciones dignas de una novela inverosímil, son desgraciada y felizmente ciertas. Ahí posiblemente estribe la miseria y grandeza de Venezuela, donde siempre —y aún en nuestros días futuros— pudiera volverse a presentar tanta miseria y al mismo tiempo tanta abnegación y sacrificio*[17].

Este es un aspecto clave de la nueva novela histórica latinoamericana: la escasa verosimilitud que puede tener lo verídico, valga el juego de palabras. Una realidad novelesca que se impone a la realidad histórica y que Tomás Eloy Martínez anuncia desde el mismo título de su obra *La novela de Perón*. La ambivalencia de los personajes históricos surge de los propios testimonios, declaraciones y documentos utilizados. La fuente histórica adquiere una dimensión ficticia, siendo como es en realidad auténtica.

b) La invención mimética. Por el contrario, en otras novelas históricas todo se inventa, sin documentación ni lectura de libros de historia a los que se considera como "mentirosos". Se reivindica como fuente documental la "pesadilla alegórica", el "sueño significativo", como hace Edgardo Rodríguez Juliá en *La renuncia del héroe Baltasar* y en *La noche oscura del Niño Avilés.*

En la primera, Rodríguez Julia incursiona en "el Siglo XVIII borroso donde se esconde el nacimiento de nuestra convivencia" y lo hace inventándolo, prescindiendo de la historiografía y de todo documento alusivo, como si fuera una pesadilla de la historia puertorriqueña:

> *Decidí inventarme un Siglo XVIII que fuera como una pesadilla de la historia puertorriqueña. Las pesadillas también hablan de la realidad. Cada alucinación nocturna es la clave para entender miedos ocultos*[18].

Se trata de "imaginar lo casi invisible" y para ello los recursos pictóricos oníricos y obsesivos de El Bosco, los sueños y "caprichos" de Goya, las "cárceles" de Piranesi le sirven para probar que su visión es más real que la reflejada en las crónicas históricas sobre el período. A través de la "ficción pesadillesca" incursiona en la más profunda represión del inconsciente colectivo de su pueblo, donde se explican las complejidades raciales y el "colonialismo interiorizado hasta la médula, nuestra segunda piel".

En *La noche oscura del Niño Avilés*, Rodríguez Juliá va aún más lejos. Escrita como si fuera el resultado de una investigación histórica, cita documentos y presenta el resultado con indiscutida verosimilitud. La ciudad lacustre imaginaria de Nueva Venecia, construida en los predios anegadizos, manglares, cercanos a la plaza fuerte de San Juan Bautista y fundada por el Niño Avilés y su "camarilla de locos y soñadores" parece un auténtico "falansterio lacustre", cuyo disfraz de historicismo apenas recubre la intención utópico—alegórica.

> *Esta novela trata sobre la utopía. Es una novela sobre el espacio perfecto que añoran los hombres; pero también sobre la necesidad que los obliga al tiempo, la guerra, la muerte, todo aquello que somete nuestra precaria libertad, haciéndola «demasiado humana», convirtiéndola en caricatura de la voluntad angélica implícita en todo esfuerzo humano*[19].

En resumen, para Rodríguez Juliá, lo apócrifo no es ajeno a la verdad histórica, aunque la historicidad se convierta en falsificación.

Del mismo modo, Reynaldo Arenas desconfía en *El mundo alucinante* de lo "histórico" puro y del dato "minucioso y preciso", para preguntarse : "¿Qué cosa es en fin la Historia? ¿Una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente?" [20]. La historia se limita a consignar fechas de batallas, cifras y hechos, lo que Arenas llama "lo evidente" o "lo fugaz", ya que no puede recoger los impulsos, los motivos, las secretas percepciones de un ser humano. La historia refleja los efectos y no las causas, lejos de esa metáfora del tiempo que es el hombre, víctima de la historia aún cuando "intente modificarla y, según algunos, lo haga". Con *El mundo alucinante,* Arenas anuncia una reacción contra la concepción de la novela histórica documentada, al modo de *El reino de este mundo* de Carpentier, al sostener que :

> *En las novelas de Carpentier llega un momento en que los personajes están tan connotados por la historia (...) que no se pueden mover. Cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan, la época de la alfombra que pisan, el paño con que se cubren el cuerpo, el mueble donde finalmente se sientan; es decir que hay que agotar el contexto tan fielmente que llega un momento en que por ejemplo el personaje Sofía de* El siglo de las luces, *casi no puede moverse con toda la utilería con que Carpentier la provee* [21].

5) Los tiempos simultáneos de la nueva novela.

Hay un tiempo novelesco —presente histórico de la narración— sobre el cual inciden otros tiempos. Las

interferencias pueden ser del pasado, pero también del futuro en forma de anacronías deliberadas. Abel Posse utiliza este recurso, como un medio de significar un momento histórico con los efectos que se produjeron ulteriormente. Por ejemplo, cuando los tripulantes de las tres carabelas del "descubrimiento" de América —en la novela *Los perros del paraíso*— se cruzan en el mar Caribe con lujosos cruceros actuales.

En *Daimón* la contemporaneidad del pasado constituye el eje de la obra. Si en principio esta novela se inscribe en la serie de novelas históricas sobre Lope de Aguirre, su propósito va mucho mas lejos, porque Posse imagina a un Lope de Aguirre, soñador de un vasto imperio americano independizado de España, que logra su objetivo. Además —como el protagonista *Orlando* de la novela de Virginia Woolf— Lope de Aguirre atraviesa los tiempos y vive cuatro siglos de historia americana. El Viejo Aguirre contempla, condenado a ser espectador, como América es saqueada, sabe que "detrás de Orellana" tenían que llegar "los casimires" con el comercio de los "gringos". Manaos es la capital de su perdido "Reino de los Marañones". La ópera de mármoles italianos importados que se levanta en la capital del estado de Amazonas sintetiza no una identidad americana asumida con orgullo, sino la alienación de América adorando un dios ostentoso, como un nuevo rico avaro cuando trata de ser humanitario.

Abel Posse transforma a Lope de Aguirre en un personaje alegórico de una historia hecha de la contradictoria mezcla de ambiciones territoriales, pasiones violentas y una clara voluntad integradora. Escrita con iro-

nía, utilizando un tono desaforado y *rabelesiano*, el famoso Tirano se convierte, a través de la prosa barroca de Posse, en un símbolo de múltiples significaciones. Gracias al recurso de atravesar el tiempo, la empresa de Aguirre no queda limitada al "imperio independiente de los Marañones" en el corazón de una selva americana que recorre y que inútilmente quiere dominar en el siglo XVI, sino en una especie de testimonio de las sucesivas empresas que han tenido a la cuenca del Amazonas por ambicioso objetivo.

Así desfilan las expediciones de Sir Walter Raleight tras el mismo mito de El Dorado y el reino de las Amazonas, Humboldt y sus recorridos científicos, las empresas caucheras, petroleras y mineras, así como los esfuerzos de integración americana en foros donde abunda la retórica y están representados personajes Incas, de la independencia americana, sueños postergados de Bolívar y claras alusiones a la última aventura revolucionaria del Ché Guevara en la selva boliviana.

Palabras que anuncian otras, pronunciadas al final de esa tumultuosa asamblea de los protagonistas de cuatro siglos de historia americana que no han podido ponerse de acuerdo en un proyecto común con que Posse cierra en forma alegórica su novela: "Vamos ! Prepara todo que se parte! Aquí no queda nada por hacer. ¡Qué se queden los antropólogos y los muertos!"[22].

Antropólogos y muertos son los últimos vestigios de una búsqueda de cuatro siglos. Pero también se quedan los integrantes de un grupo que se adentra en la selva fecundado por el "furioso daimón de Aguirre", alusión indirecta a ese desesperado y último movimiento

centrípeto que constituyó el desafío que, desde las selvas bolivianas, lanzó al continente y al mundo la guerrilla del Ché, cuando la realidad superó, una vez más, a la imaginación más desenfrenada. Con la misma atracción por el lado secreto de un personaje tan denostado como ensalzado, Posse reconstruye pacientemente en *Los cuadernos de Praga* (1998) el período de la clandestinidad del Ché en Checoslovaquia, tras la frustrada aventura del Congo, durante el cual preparó su aventura guerrillera final en Bolivia.

Los tiempos se superponen también en *Terra Nostra* y en *Cristóbal nonato* de Carlos Fuentes, al punto que las novelas históricas pueden prolongarse en novelas de anticipación. El juego apocalíptico y milenarista acompaña así la reflexión histórica de *Gran teatro del fin del mundo* de Homero Aridjis, donde Cristóbal Colón desembarca por segunda vez en tierra americana y Maximiliano resucita para recuperar a Carlota.

Claro está que también hay un tratamiento del tiempo que puede ser la morosa comprobación del progresivo desgaste y aniquilación de los hitos que marcan su devenir. Tal es el caso de la novela *Zama* de Antonio Di Benedetto, sobre la vida de un oscuro funcionario de la administración colonial en Paraguay, pendiente de un cambio de destino que no llega nunca. Con una atmósfera casi irreal —al modo de *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzatti— y la sensación de haber sido olvidado y sin que "nadie le escriba", como al Coronel de la novela de García Márquez, Di Benedetto transmite la lentitud de la vida colonial americana a través de un estilo alusivo en el que la decepción y la desesperanza van erosionando,

por el simple paso del tiempo, la integridad del protagonista. La novela se divide en tres partes — tituladas en forma significativa 1790, 1794 y 1799 — y está dedicada, no menos significativamente, "a las víctimas de la espera".

Sin embargo, los ejemplos paradigmáticos de la utilización del devenir histórico articulado a través del espacio y del tiempo surgen de dos relatos de Alejo Carpentier: *El camino de Santiago* y el *Viaje a la semilla*. En *El camino de Santiago,* la ruta del peregrinaje y sus jalones reconocidos por romeros y devotos a lo largo de los siglos, se transforma en la alegoría del viaje americano, abierto a la aventura, pero con sus etapas, poco a poco ritualizadas y sus puntos de destino sacralizados. La conquista y colonización no son más que la prolongación de la ruta medieval hacia Santiago de Compostela hacia el Nuevo Mundo.

En *Viaje a la semilla*, Carpentier opera una inversión temporal, gracias a la cual remonta la vida de Don Marcial, Marqués de Capellanías, desde el momento de la demolición de su casa solariega y a través de su propia muerte, a la infancia y a la propia "semilla" fecundada en el seno de su madre.

6) Multiplicidad de puntos de vista y verdad histórica.

La ficción histórica confronta diversas interpretaciones que pueden ser, incluso, contradictorias. El relato literario es un "ser configurador de un referente histórico", como sucede en *La noche oscura del Niño Avilés*. En otros, se efectúa una lectura en "segundo grado" de la historia contemporánea reescrita a partir de un personaje del pasado, como hace Reynaldo Arenas con la figura

emblemática de Fray Servando Teresa de Mier en *El mundo alucinante.*

Un ejemplo radical de inversión del punto de vista se da en la citada *Daimón* de Abel Posse, donde la historia no es contada desde la perspectiva del conquistador, sino desde el punto del indígena americano. Así se anuncia que "el 12 de Octubre de 1492 fue descubierta Europa y los europeos por los animales y hombres de los reinos selváticos". Los nativos americanos miran con desilusión y pena a esos seres "blanquiñosos" y los ven:

> *Como una angustiada pero peligrosa congregación de expulsados del Paraíso, de la Unidad primordial de la que ningún hombre o animal tiene porque alejarse*[23].

Esta inversión del punto de vista tradicional de la historia resulta jocosa sólo en apariencia. No tardan en plantearse interrogantes mucho más profundas. Por ejemplo, los indios no entienden porque los españoles quieren acumular tantas tierras "siendo como sois tan poco, ¿para qué?" y, sobre todo, "¿Por qué abandonó sus tierras del otro lado del Lago Infinito? ¿Qué busca?"[24].

Espiando los movimientos, aparentemente sin sentido, de los españoles en la jungla americana, pueblos, plantas y animales selváticos llegan a la conclusión que:

> *Estos invasores estaban profundamente enemistados con el Espíritu de la Tierra. Carecían de armonía y de paz. Daban la impresión de haber sido paridos para correr, como lobos ham-*

brientos. Sus alegrías eran mínimas en comparación con sus jornadas de sacrificio y esfuerzo. Cuando por fin se los veía quietos era porque hablaban del futuro, haciendo febriles planes que les hacían sentir el presente como mera pérdida de tiempo[25].

Un tiempo que además es un invento de "los hombres del Occidente cristiano" que han "endiosado el reticulado horario del tiempo hasta quedar encerrados detrás de su reja"[26].

El comportamiento triste y agresivo de los españoles que no gozan de la vida, permite imaginar que están perseguidos por un Gran Crimen, vinculado al "diocesito increíblemente débil que estaba clavado en la cruz" y aunque afirman haber llegado para "establecer instituciones y costumbres similares a las de su Reino" en realidad "venían para desembarazarse de ellas".

A los ojos de los indios —punto de vista en que Abel Posse se apoya para transmitir una visión crítica de la historia oficial— los conquistadores "no podían comprender la libertad sin el crimen". Pero, desde el punto de vista europeo no es menos cierto que en América se "entra trabajosamente", de sorpresa en sorpresa, "como quien visita el origen del Mundo".

7) Diversidad de los modos de expresión.

A partir de obras como *Terra Nostra* —aunque puedan citarse ejemplos anteriores como *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, *Los cortejos del diablo* (1970) de Germán Espinosa— la novela histórica

estalla en una rica panoplia de modalidades estilísticas que cada autor profundiza a su manera y en la que imprime sus propias obsesiones y estilo.

En algunas novelas las falsas Crónicas disfrazan de historicismo su textualidad. Aquí es necesaria una cierta relación de "lo visionario con la trama" (*La noche oscura del Niño Avilés*) y donde se fundamenta lo simbólico en lo real—cotidiano. Paradójicamente, estas obras son metaficciones donde lo fantástico se funde en el realismo, asumiendo su forma. Se trata de un realismo simbólico y profundamente significado.

En otras se utiliza la glosa del texto auténtico, generalmente citado entre comillas y con una erudita referencia bibliográfica, pero insertado en un texto donde campea la hipérbole o el grotesco, como hace Abel Posse en *Los perros del Paraíso*, citando el *Diario* y *Cartas* de Cristóbal Colón o textos de Fray Bartolomé de las Casas. El procedimiento, sin la desmesura de Posse, había sido utilizado con habilidad por Augusto Roa Bastos en *Yo, el supremo*, al punto que las notas eruditas del compilador confunden las fuentes históricas auténticas con las ficticias.

En *El baile de los Guerrero*, Ernesto Schóó imagina una alegoría de significación actual, reconstruyendo la fiesta de las bodas de oro que organiza una familia patricia de Buenos Aires a fines del siglo pasado. Cada asistente debe concurrir disfrazado con la vestimenta que llevaban sus antepasados cincuenta años antes, es decir en la época en que la Argentina estaba dividida entre Unitarios y Federales. Lo que empieza siendo un divertido juego de máscaras y disfraces deriva en un enfrentamiento fratricida entre representantes de una y otra fac-

ción, una antinomia del pasado argentino —civilización y barbarie— que sigue teniendo una intensa y apasionada vigencia actual. Poco a poco, el tono realista inicial de la fiesta de los Guerrero cede a la alegoría fantástica de una verdadera pesadilla y lo hace para significar el carácter "no terminado" de la Historia: "Juego de apariencias" denunciado con particular virulencia, sociedad enferma de sus prejuicios y rencores, aparecen puestos de relieve a partir de la visión de sus personajes, la mayoría de los cuales son simples advenedizos y no los "patricios" que reivindican por una heráldica de pacotilla.

"La historia es una forma de ficción —ha declarado Schoó— ya que no puede llegarnos nunca directamente, sino a través del filtro de sus protagonistas, sus testigos y aquellos que, después de los acontecimientos, hacen investigaciones, las estudian y sacan conclusiones". Por esa razón afirma no haber pretendido escribir una novela histórica, sino "bordar una fantasmagoría" alrededor de un episodio histórico real, porque ese baile de disfraces tuvo efectivamente lugar en el Buenos Aires finisecular en que desarrolla su novela y, pese a ello, es una ficción.

En otros casos, como en *Gringo viejo* (1985) de Carlos Fuentes, la ficción empieza donde termina la historia conocida. Ante la ausencia de datos sobre el que fuera destino final del escritor y periodista norteamericano Ambrose Bierce desaparecido en México en el momento de la revolución de 1910, Fuentes imagina lo que podría haber pasado a partir del momento en que se detiene su biografía conocida. Utilizando datos reales de la historia y de la vida de Bierce, los prolonga en la ficción y

noveliza el desconocido final. La verosimilitud es total, aunque las variantes acumuladas acerquen por momentos la obra a la literatura fantástica.

8) La reescritura del pasado por el arcaísmo, el pastiche *y la parodia.*

El lenguaje es la herramienta fundamental de la nueva novela histórica y acompaña su preocupada relectura del pasado, un modo de validarla literariamente, al punto que hay novelas donde se "produce el milagro de olvidarse la historia", como sugiere Noé Jitrik al referirse a *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier o a *El entenado* de Juan José Saer.

Los procedimientos utilizados para esta "reconstrucción" son fundamentalmente el arcaísmo, el *pastiche* y la parodia. Se intenta con el arcaísmo un retorno "literal" a lo que era la "escritura del pasado" (crónica, cartas, documentos), mientras que en el pastiche el escritor se funde en los moldes de la antigua escritura. En estas formas de imitación se puede buscar una superposición con el modelo o hacer evidente la imposibilidad del "mimetismo" integral a través del margen, el intersticio, a través del cual, se pone en evidencia la imitación. En esta segunda variante, hay una deformación, una parodia del modelo.

En efecto, lo que distingue una parodia de una imitación mimética es la relación dialéctica que la parodia establece con su modelo. Al ser sólo parcialmente "superpuesto" por la copia, el modelo propone una nueva relación, un nuevo sentido. En la parodia el intersticio es deliberado y de la exhibición de la parodia, surge el sentido nuevo. La parodia supone, por lo tanto, un "comen-

tario crítico" sobre lo peculiar de una textualidad asumida. Como Cervantes parodia las novelas de caballería; el escritor actual imita al mismo tiempo que "altera" el modelo. Trata de establecer una relación con el paradigma, evitando al mismo tiempo la lengua del anticuario y la tentación de la caricatura. No se trata de manejar la "vieja lengua" con "erudición de archivero", sino más bien "añejándola" como un buen vino, como sugiere, metafóricamente Rodríguez Juliá.

Por esta razón, la parodia no debe verse siempre como una imitación burlesca, sino también en su sentido etimológico; el *paraeido*, el "canto paralelo". En este contexto, un crítico como Tinianov ha llegado a afirmar que "la parodia de una tragedia será una comedia, pero la parodia de una comedia puede ser una tragedia", ya que el carnaval "comporta también el terror, repugnancia y formas de miedo" que la risa apenas puede disipar.[27].

En el intersticio deliberado de la "segunda escritura" de la parodia surge un sentido nuevo, un comentario crítico sobre lo peculiar de una textualidad asumida, donde la historia puede ser tanto una epopeya de "mitos degradados", un drama o una comedia grotesca y en algunos casos una "epopeya bufa" 28 o una demoledora visión sarcástica.

Bufonada donde no se toma en serio la historia o por tomársela excesivamente en serio se decodifican sus signos y se la despoja del absolutismo de sus verdades para construir alegorías o fábulas morales, como hace Napoleón Baccino Ponce de León en *Maluco*. A través del relato del bufón de la armada, Juanillo Ponce, se da una versión alternativa a la de las *Décadas* de Pedro Martir de

Anglería y a la *Relación* del viaje de Antonio Pigafetta. El bufón, en la mejor tradición histórica y literaria, proclama verdades que el Cronista Real no está autorizado a decir.

Un tema similar es abordado por Héctor Libertella en el relato *La historia de historias de Antonio Pigafetta*, donde a través de un estilo anacrónico, ligeramente burlón, se comprueba la afirmación de José Lezama Lima sobre lo sospechoso que se vuelven los descubridores de mundos a los ojos de los comunes mortales, porque tanto Colón como Marco Polo, tras la gloria de sus descubrimientos fueron encarcelados. "A nadie le interesó andar confirmando la veracidad de estos informes", concluye irónicamente. Lo mismo hace en el cuento "La leyenda de Jorge Bonino" (incluido en el mismo volumen), donde a través de una parodia del viaje iniciático rioplatense finisecular a París, Roma, Madrid y Londres, se burla de la "aventuras en Europa y la bohemia latinoamericana".

Para Libertella hay que distinguir entre dos tipos de literatura :

—la que se dedica a la fabulación de la realidad y a la oferta de lo real maravilloso al mundo. Esta es la actividad clásica de los escritores de carácter : la que se funda en la imaginación, el mito, el estilo y la mera realidad fabulada.

—y, por el otro, la actividad de lupa del literato, el hecho pasional de querer rescribir un texto antiguo para enriquecer el continuo de la literatura. En este segundo grupo, Libertella inscribe la novela histórica que no es más que el intento de reescritura obsesiva de un texto antiguo para enriquecer el continuo de la literatura, porque, en definitiva, "nada se inventa".

La literatura es un papel que viene de otros papeles. Los que escriben son los que leen los antiguos libros de su propia lengua; para ver cómo se acomodan a ella, cómo inventan una nueva forma de sobrevivir en ella[29].

La novela histórica no es, entonces, más que una "variante sobre un modelo previo". "Texto previo" que empieza en la Crónica indiana y termina en los que se están escribiendo ahora. Cuando se escribe una novela histórica sobre el descubrimiento o la conquista, en realidad se "actualizan" relaciones con la vieja letra de las Crónicas. Estas relaciones son muy distintas según imaginemos que se trata de una mera copia de la Crónica, un ejercicio de sintaxis mimética, la adulteración de un texto para ofrecerlo como nuevo o la vigencia actual del impacto histórico de las "letras viejas", seducción a la que no sólo se sucumbe cuando se leen textos de vocación literaria, sino los históricos e, incluso, los meramente administrativos, tanto poder de recreación retroactiva tiene la palabra escrita.

No otra cosa hace Germán Espinosa en *Los cortejos del diablo* a través del delirante monólogo interior atormentado del inquisidor Don Juan de Mañozga de Cartagena de Indias. En la desmesura que subyace en los procesos de la Inquisión que ha expurgado de los Archivos, Espinosa edifica el barroco de un estilo delirante y paródico.

En otras novelas, el estilo de la novela histórica tradicional, al modo de los folletines decimonónicos, resulta un eficaz modo narrativo contemporáneo. Lo pro-

pone la costarricense Tatiana Lobo en *Asalto al paraíso* (1992): Temas del período de la colonia mimetizan un estilo que no es el de las crónicas o relaciones, sino el de la novela romántica. Novela de estructura lineal, de atractivo ritmo narrativo, *Asalto al paraíso*, juega hábilmente con las dos épocas –tiempo de la trama y tiempo del estilo– que incorpora a una intriga que puede descodificarse sin dificultad en una lectura contemporánea. Sin embargo, Lobo no se limita a reconstruir los avatares de la historia de la ciudad de Cartago en Costa Rica durante los primeros años del siglo XVIII, sino que –al modo de otras novelas históricas recientes– hunde las raíces en la rica tradición etnológica y antropológica del pasado mítico prehispánico. Como lo hiciera Miguel Ángel Asturias y lo asumiera Augusto Roa Bastos en *Hijo de hombre*, Lobo recurre a las "voces" que invoca el viejo sabio Kapá para injertar en el presente de la narración los mitos y las leyendas de la cosmogonía indígena centroamericana.

Otros autores, como Juan José Saer, no creen en la posibilidad de reconstruir el pasado por la palabra escrita. "No hay novelas históricas, cuya acción transcurre en el pasado y que intentan reconstruir una época determinada", ya que "la reconstrucción del pasado no puede pasar nunca del simple proyecto", porque "no se reconstruye ningún pasado sino que se construye una visión del pasado, cierta imagen del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso".

"Alguien afirma —explica Saer, refiriéndose a *Zama* de Antonio di Benedetto— que esta novela reconstruye la lengua colonial de la época en que se supone transcurre la novela". En realidad no hay ninguna re-

construcción lingüística, sino que hay parodia, ya que toda narración transcurre en el presente aunque hable del pasado. En consecuencia:

> *El pasado es un rodeo lógico u ontológico para asir a través de lo que ya ha perimido la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa que tiene lugar, del mismo modo que la lectura, en el presente*[30].

Por lo tanto, al hacer más evidente ese pasado, al alejarlo de la experiencia narrativa del presente, Saer resalta su persistencia histórica de problemas — su actualidad — y la vigencia de una condición humana que es común a todos los tiempos.

9) La nueva novela histórica puede ser la reescritura de otra novelahistórica.

En el contexto de la reescritura ficcional de la historia hay también novelas que reescriben otras novelas, novelas en las que se reelaboran y rescriben otras obras escritas sobre el tema, como hace Mario Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo* (1981), Del Paso en *Noticias del imperio* y Jorge Ibargüengoitia en *Los pasos de López*. Vargas Llosa lo hace reelaborando la obra de Euclides da Cunha, *Os sertoes* y Del Paso rescribe pasajes de *Maximiliano* de Ireneo Paz, *Calvario y tabor* de Riva Palacio y *El cerro de las campanas* de Juan A. Mateos, así como *La loma del Ángel* de Reinado Arenas parodia abiertamente *Cecilia Valdés* de CiriloVillaverde.

Jorge Ibargüengoitia en *Los pasos de López*, novela sobre la vida del Padre Hidalgo, reelabora *Hidalgo: la*

vida del héroe (1948) de Luis Castillo Ledón, y un folletín por entregas, *Sacerdote y caudillo* (1869) de Juan A. Mateos que fuera muy popular en su época. A través de la reescritura ficcional, Ibargüengoitia desacraliza la historia oficial, a la que subvierte por la vía del humor. El Padre Hidalgo es rescatado de la retórica y la demagogia de los pedestales y monumentos erigidos a su memoria. Su figura usada y abusada en manuales escolares y en la utilización "acartonada" y, por lo tanto, "irreal" en discursos y emblemas oficiales se recupera afectivamente, al despojarse de la imagen de "mármol y bronce" con la que aparece generalmente envuelta, es decir, se la humaniza a través de la ficción.

La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que puede sintetizarse la nueva narrativa histórica. En efecto, la historiografía al ceder a la mirada demoledora de la parodia novelesca y a la distancia crítica del descreimiento novelesco que transparenta el humor, cuando no el grotesco o el "esperpento" de la tradición hispánica que va de Quevedo a Valle Inclán, permite recuperar la olvidada condición humana. Gracias a la ironía, la "irrealidad" de los hombres convertidos en símbolos en los manuales de historia recobran su "realidad" auténtica. Paradójicamente, la perspectiva paródica rehumaniza personajes históricos a los que se había transformado en "hombres de mármol".

Esta es la característica más importante de la nueva novela histórica latinoamericana: buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su di-

mensión más vital, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea.

Notas:

[1] Roger Caillois, *Sociología de la novela*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942, p.15.

[2] Caillois, oc., p.119

[3] Enrique Krauze, "Tinglados ideológicos", *Vuelta*, 48, Noviembre 1980, p.44.

[4] Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Montevideo, Arca, 1965, p.12

[5] Alejo Carpentier, Advertencia del autor a *El arpa y la sombra*, Madrid, Siglo XXI, 1980, p.9

[6] Juan Durán Luzio, *Lectura histórica de la novela*, Costa Rica, Euna, 1982, p. 23.

[7] Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 82.

[8] Alicia Chibán, "*El arpa y la sombra*: Desocultamiento y visión integradora de la historia", *La historia en la literatura iberoamericana*, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Hanover, Ediciones del Norte, 1989, pp.117–129.

[9] Edward H. Carr, *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p.32.

[10] Carr, o.c. p.,20.

[11] Juan Durán Luzio, o.c., p.23

[12] Juan Durán Luzio, o.c., p.21.

[13] Citado por Durán Luzio, o.c. pag.13

[14] Juan Durán Luzio; oc., p.21.

[15] Juan José Barrientos, "La locura de Carlota : novela e historia", entrevista con Fernando del Paso, *Vuelta*, 113, Abril, 1986.

[16] Entrevista a Fernando del Paso, *El País*, Madrid, 22 octubre 1987.

[17] Francisco Herrera Luque, *En la casa del pez que escupe el agua,* La Habana, Casa de las Américas, p. 563.

[18] Edgardo Rodríguez Juliá, intervención en el Simposio internacional "O papel dinâmico das literaturas da América Latina e do Caribe na Criação Literária Universal", UNESCO, Brasilia, 18–21 abril 1988.

[19] Edgardo Rodríguez Juliá, "A mitad de camino", VV.AA., *Imágenes e identidades,* San Juan, Ediciones del Huracán, 1985, p. 134.

[20] Reynaldo Arenas, "Fray Servando, víctima infatigable", *El mundo alucinante,* Caracas, Monte Ávila, 1968, p.15.

[21] Enrico Mario Santi, entrevista con Reynaldo Arenas, *Vuelta,* 47, México, Octubre, 1980.

[22] Abel Posse, *Daimón,* Barcelona, Arcos Vergara, 1981, p.239

[23] Abel Posse, o.c., p.28.

[24] Abel Posse, o.c., p.69.

[25] Abel Posse, o.c., p. 49.

[26] Abel Posse, oc., p. 213.

[27] Iuri Tinianov, "Dostoievski y Gogol (Para una teoría de la parodia)", Leningrado, OPOIAZ, 1921, citado por Boris Schnaiderman, "Parodia e mundo do riso", *La revista del Sur,* 2, Malmö, 1983, p.72.

[28] Amancio Sabugo Abril, "Narración y ensayo en Italo

Cuatro modelos de narrativa histórica

1. De la novela de la historia a la novela histórica

La dimensión americana de Eduardo Acevedo Díaz

Con una visión a la que el auge actual del discurso ficcional de la historia parece darle una dimensión premonitoria, Eduardo Acevedo Díaz estuvo siempre convencido de que la novela histórica "es y debe ser uno de los géneros llamados a primar en el campo de la literatura, ahora y en lo venidero". Una primacía que se reflejó en su obra narrativa y ensayística, especialmente en la tetralogía de novelas compuesta por *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de Gloria* (1894) y *Lanza y sable* (1914)[1], y en los artículos y prólogos donde planteó, a partir de la coyuntura circunstancial del Uruguay del último cuarto del siglo XIX, una auténtica "teoría de la novela histórica".

Son justamente esos textos teóricos, hasta ahora estudiados en función de los referentes nacionales a los que pertenecen por origen y destino, los que nos interesa analizar aquí en una perspectiva de inserción americana.

Función legitimadora de la novela histórica

Nacido el 20 de abril de 1851 en el seno de una familia de militares, Eduardo Acevedo Díaz se propuso

realizar los estudios de Derecho que abrían la carrera política a los jóvenes liberales, pero rápidamente los abandonó para integrar las filas revolucionarias de Timoteo Aparicio contra la dictadura militar de Lorenzo Latorre (1870—72). Su presencia en trincheras y campos de batalla, sus períodos en la cárcel, le dieron un profundo conocimiento del pueblo, lo que lo distanció del clasismo aristocratizante de las minorías intelectuales universitarias y enriqueció su mundo novelesco. Al firmarse la paz de abril de 1872, Acevedo Díaz se lanzó al periodismo político y fundó *La República* primero y luego *La revista uruguaya*, al mismo tiempo que colaboró activamente en *La Democracia* —todos periódicos del Partido Nacional— para nuevamente integrarse al proceso revolucionario en 1875. Esta renovada posición combativa lo llevó a exiliarse en la Argentina, desde cuyas orillas no dejó de fustigar periodísticamente a los gobiernos militares del Uruguay. Sin embargo, en tanto que civilista y hombre universitario y liberal, Acevedo Díaz terminó también por reaccionar en su propio Partido contra el caudillismo de Aparicio Saravia, lo que le valió una campaña de ataques y críticas que lo llevó a emigrar en 1904 y a vivir en el extranjero hasta su muerte el 18 de junio de 1924. Por esta razón ha sido llamado "el primer caudillo civil que tuvo la República".

Acevedo Díaz, como otros escritores latinoamericanos del último cuarto del siglo XIX, consagró buena parte de su vida de intensa acción política, pautada por la cárcel y el exilio, a definir los rasgos de lo que llamaba la "idiosincrasia nacional". Lo hizo en un momento particularmente difícil del Uruguay. El país estaba sumido

en revoluciones y guerras civiles, golpes de estado y dictaduras que habían aventado en una enconada división partidaria entre Blancos y Colorados los ideales y las esperanzas del período de la Independencia. Resumiendo esa situación, José Pedro Varela, el reformador de la educación uruguaya, comprobaba en 1876 que: "En cuarenta y cinco años hemos tenido diecinueve revoluciones. La guerra es el estado normal de la República"[2].

Frente a este panorama —donde incluso se llegó a proponer como solución la anexión del Uruguay a la Argentina[3] — Acevedo Díaz era formal: sólo la recuperación del pasado podía dar un sentido a la historia y definir los rasgos y la identidad del país futuro, salvándolo de la desintegración del presente. Y nada mejor que la novela histórica para recuperar la esencia de los orígenes y consolidar las amenazadas instituciones de la nación.

La novela histórica tenía, pues, una función de esclarecimiento, de ejemplificación espiritual en la configuración y legitimación de la existencia del estado uruguayo, participando directamente en la reflexión sobre el pasado y el futuro. Este propósito se inscribía en las inquietudes que tenían en ese mismo período historiadores como Francisco Bauzá, Carlos María Ramírez y Justo Maeso[4] o poetas como Juan Zorrilla de San Martín empeñados en rehabilitar la figura de José Gervasio Artigas, olvidada y marginada a lo largo del siglo XIX, para proyectarla en el seno de una Patria reivindicada con orgullo[5].

En ese contexto, Acevedo Díaz cree que "el novelista consigue, con mayor facilidad que el historiador, resucitar una época, dar seducción a un relato"[6], ya que la

historia en la novela "abre más campo a la observación atenta, a la investigación psicológica, al libre examen de los hombres descollantes y a la filosofía de los hechos"[7]. Este convencimiento lo explicita con un juego de palabras: "Se entiende mejor la historia en la novela, que en la novela de la historia", lo que le permite preguntarse:

> *¿Qué es más preferible para la formación del buen gusto popular y su reforma, la novela de la historia —no la historia en sí misma— que deforma los hechos y los hombres, o la novela histórica, que resucita caracteres y renueva los moldes de las grandes encarnaciones típicas de un ideal verdadero?*[8].

Para el autor de *Ismael* resultaba claro que si bien la historia recoge "prolijamente el dato", el análisis de los acontecimientos es inevitablemente "frío", ya que hunde "el escalpelo en un cadáver", buscando "el secreto de la vida que fue". Por el contrario, la novela, a la que debe asimilarse en su proceso creativo al "trabajo paciente del historiador", reanima el pasado "con un soplo de inspiración", "como un Dios" que "con un soplo de su aliento hizo al hombre de un puñado de polvo del Paraíso y un poco de agua del arroyuelo"[9].

En la mejor tradición de la novela histórica del romanticismo, Acevedo Díaz apuesta a la fuerza de la "inspiración divina" del escritor como conjurador de la vida, oponiéndola a la vocación de "anatomista" del historiador. Sin embargo, pese a la fuerza de condensación metafórica que puede tener una página literaria para

transmitir la historia "vivida", Acevedo Díaz no pretende prescindir de las fuentes documentales de la historiografía, ya que :

> *Sociedades nuevas como las nuestras, aún cuando acojan y asimilen los desechos o la flor, si se quiere, de otras razas, necesitan empezar a conocerse a si mismas en su carácter e idiosincrasia, en sus propensiones nacionales, en sus impulsos e instintos nativos, en sus ideas y pasiones. Para esto es forzoso recurrir a su origen, a sus fuentes primitivas y a los documentos del tiempo pasado, en que aparece escrita con sus hechos, desde la vida del embrión, hasta el último fenómeno de la obra evolutiva*[10].

La novela histórica debe contribuir a la definición de la identidad, lo que Acevedo Díaz llama "idiosincracia nacional", remontándose para ello a los orígenes de la nacionalidad y apoyándose en fuentes documentales. Ese "carácter" incluye "instintos", "pasiones "e "ideas", y su búsqueda, al mismo tiempo que "resúcita caracteres" y "reencarna" los ideales del pasado, se pretende "equilibrada".

Fray Benito, uno de los personajes de la novela *Ismael,* precisa ésta idea al sostener que no es fácil "escribir con entera rectitud sobre el pasado", porque de sus personajes no suelen quedarnos sino "caricaturas", "estatuas de relieve en los frontispicios de viejas construcciones", cuya fidelidad no la salvan ni los documentos, ni la tradición o los testimonios. Lo que hace falta en la historia es :

Una luz superior a nuestra lógica, como medio eficiente para mantener el equilibrio del espíritu [...] La verdad completa, ya que no absoluta, no la ofrece el documento solo, ni la sola tradición, ni el testimonio más o menos honorable: la proporcionan las tres cosas reunidas en un haz, por el vínculo que crea el talento de ser justo, despojado de toda preocupación, y que por lo mismo participa de una doble vista, una para el pasado y otra para el porvenir, asentándose en el presente con el pie de la rectitud[11].

La capacidad de recrear la historia la da, pues, algo más que la lógica racional y las fuentes documentales por un lado, y la pura creación literaria por el otro. La novela histórica se da en el "equilibrio" de un escritor capaz de conciliar documentos, testimonios y tradición, lo que sólo es posible si se es "justo". La "rectitud" es un modo de llamar la objetividad que debe tener el historiador, es decir, no estando "preocupado" por la inmediatez de los acontecimientos y dominado por la visión subjetiva del partidismo.

La "doble vista" del escritor

Esta distancia, gracias a la cual se tiene la "doble vista" dirigida simultáneamente hacia el pasado y al futuro, se bien se funda en una aspiración deontológica de "rectitud" que debe guiar la tarea del historiador en el presente, no se basa exclusivamente en la pretensión científica del historicismo que pregona como modelo o como una receta más o menos asumida para escribir novelas históricas. Se trata en realidad de algo más significativo y

profundo: explicar lo nacional y, sobre todo, transmitirlo a las generaciones venideras de un modo inteligible y afectivamente "razonable". Acevedo Díaz habla del "concepto racional del patriotismo" en esa permanente búsqueda del equilibrio entre la pasión política y nacionalista y la perspectiva filosófica del historiador.

Como muchos escritores del período, el autor de *Ismael* se debate entre el impulso romántico que justifica los gestos emotivos de su partidismo patriótico y la clara conciencia de la necesidad de enmarcar el "espiritualismo" en el racionalismo, una preocupación que refleja la conferencia que pronuncia cuando apenas cuenta 21 años —*La diosa razón y el racionalismo* (1872) — y el manifiesto que circula entre su generación —la Generación del Ateneo— con el título de *Profesión de Fe Racionalista*. Lejos del dogma católico, sus integrantes profesan una metafísica idealista y creen "en la existencia ontológica del alma como entidad superior y diferente a la materia", al mismo tiempo que insisten en la verdad absoluta de los principios racionales sobre los cuales fundan el orden de las cosas y rechazan casi unánimemente el positivismo y el realismo, considerándolos como dos expresiones negativas del alma humana y del sentido de la vida.

En este sentido, la obra narrativa de Acevedo Díaz expresa la lenta transición del romanticismo al naturalismo que caracteriza el período. Si se niega, como sus compañeros de generación, a abandonar totalmente el romanticismo, tan adecuado para expresar el sentimiento de la nacionalidad, no cae en sus excesos retóricos y, sobre todo, siguiendo una línea ya inaugurada por el "romántico realismo" del relato *El matadero* del argentino

Esteban Echeverría, hace de la descripción del contorno social e histórico una forma de apropiación estética de la realidad, para ponerla al servicio del proyecto de darle al país una literatura nacional.

Porque, aunque la poesía parnasiana y decadente por un lado, y la novela realista por el otro, hubieran en Europa "torcido el cuello a los cisnes lamartianos y a las águilas hugonescas" —como ha metaforizado Alberto Zum Felde[12]— los escritores de la generación de Acevedo Díaz seguían siendo fieles al impulso del romanticismo, lo que se llamaría la "segunda generación romántica" americana, donde las preocupaciones sociales y nacionalistas priman sobre las estéticas. Ello se reconoce en el soplo romántico inspirado en Walter Scott y Alejandro Dumas que guía los apasionados conflictos de muchos de los personajes de Acevedo Díaz, aunque aparezcan neutralizados por la objetividad realista de un Balzac, un Tolstoy y del Galdós de *Los episodios nacionales*. Como ha puntualizado Bella Jozef, "contrariamente a los románticos, la mirada de Acevedo Díaz hacia el pasado no es nostálgica"[13]. Al mismo tiempo se percibe una progresiva inflexión del naturalismo de Émile Zola, por quién confesó sentir admiración —"el más grande hombre de letras de nuestro tiempo", sostuvo en 1902[14]— y en cuyo nombre se propuso realizar "un estudio etnológico, social y político de nuestro país", con el cual intentaba "hacer resaltar los lineamientos vigorosos de su historia".

Pese a estos aspectos programáticos, los personajes de Acevedo Díaz dan por primera vez en el Uruguay la impresión de estar "amasados en el barro original de la nacionalidad" —como afirmara Zum Felde— dejando de

lado la copia directa de los modelos europeos de la época. Representativos de clases, profesiones y medios diferentes, pero sin caer en ningún caso en el estereotipo, estos héroes aparecen integrados con naturalidad en las escenas de la vida cotidiana del país que el autor de *Ismael* reconstruye con indiscutible verosimilitud histórica. Sus gauchos, indígenas y criollos no visten los disfraces multicolores de un artificioso americanismo literario sino que, en nombre de un realismo enraizado en la naturaleza y en la historia, aglutina y cristaliza los elementos de la flamante nacionalidad.

Lector admirado de Homero, se descubre en muchas de sus páginas el tono épico de *La Ilíada*, aliento perceptible en las descripciones de batallas y episodios colectivos donde logra sus mejores momentos. Las referencias en el caso de *Los orientales* —el fragmento de "una leyenda" donde describe la batalla de Sarandí— son directas. Acevedo Díaz efectúa paralelos entre el tiempo de los "homéridas" y el de "la patria de los Orientales", se refiere a "los cantos de la epopeya" de Artigas o a los cantos de Homero cuando describe la obra de los Treinta y Tres y a "los homéricos días" de "la joven República de Oriente"[15].

Mitos, imágenes y símbolos de la literatura occidental se insertan así en el espacio americano, proceso de transposición y nacionalización de singular importancia y cuyas expresiones en la literatura gauchesca, especialmente en los poemas *Martín Fierro* de José Hernández, *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich y *Paulino Lucero* de Hilario Ascasubi —todos ellos de 1872— definieron una tipología arquetípica de los países del Río de la Plata.

Lo importante es destacar aquí como influencias literarias múltiples y contradictorias pudieron —a través de un proceso acelerado de transculturación, como el que se dio en los países americanos del período— concretarse en una obra de expresión original que no puede catalogarse en ninguna de las corrientes que la habían inspirado desde escuelas estéticas y filosóficas tan diversas como el romanticismo, el positivismo, el evolucionismo *darwiniano* o el naturalismo. Pero en Acevedo Díaz hay más.

En la advertencia preliminar a *Lanza y sable* (1914), publicada bajo un subtítulo —"Sin pasión y sin divisa"— que subrayaba la pretensión de objetividad historicista, Acevedo Díaz afirma dedicar su esfuerzo de reconstrucción histórica "a la juventud que estudia y piensa, a los que saben de historia verdadera y sociología". Por ello precisa que:

> *El conocimiento del carácter y tendencias, vicios y virtudes de la propia raza debe interesar al espíritu de los descendientes con preferencia a la simple exposición de sucesos y efectos*[16].

La necesidad de forjarse una imagen del pasado para poder proyectar mejor el futuro es, pues, explícita y una forma "instrumental" de la literatura, como la novela histórica, resulta esencial para expresarla. El pasado no sólo tiene que ser recuperado, sino "transmitido" en una forma entrañable y didáctica a las nuevas generaciones, especialmente porque se trata de un momento particu-

lar de la historia, como anota el propio Acevedo Díaz en su "leyenda" *Los Orientales*:

> *Hay en la vida de las sociedades humanas, acontecimientos profundos que detienen la vieja ley de su movimiento y transforman su modo de ser político; y esto sucede comúnmente en todo pueblo pequeño pero viril, predispuesto por su naturaleza intrínseca y por sus vírgenes elementos, a las innovaciones que con más facilidad lo conducen al fin de sus destinos*[17].

En la medida que su esfuerzo de comprensión nacional se pretende proyectar en el futuro, la historia científica no basta. De allí la irrupción de la literatura como un medio eficaz de asegurar esa transmisión formativa, lo que Rama ha llamado gráficamente "un servicio público destinado al entendimiento racional, metódico, de la nacionalidad"[18]. Porque, como afirmaría años después el escritor Francisco Espínola prologando la reedición de *Soledad*:

> *Tenemos que salvar la mayor extensión posible del pasado para que siga actuante en el presente a fin de ir formando la nación. Porque todavía no somos del todo una nación. [...] Más que nunca necesitamos hoy elementos aglutinantes, factores que consigan, por sobre las diferencias individuales, enérgicos nexos colectivos. Difundir y explicar la obra de Acevedo Díaz tiene ese valor*[19].

José Martí, contemporáneo del escritor uruguayo, lo había dicho con palabras similares en el otro extremo de la América hispana : "No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. No habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica"[20], *desiderata* que reiteraba el análisis que ya había hecho Bartolomé Mitre en 1846 al sostener que la novela es la expresión de desarrollo y madurez de una civilización, lo que llamaba "la segunda edad de los pueblos". En efecto, en el prólogo a la novela *Soledad*, escrita durante su exilio en Bolivia, Bartolomé Mitre sostuvo que:

> *La América del Sud es la parte del mundo más pobre en novelistas originales. Si tratásemos de investigar las causas de esta pobreza diríamos que parece que la novela es la más alta expresión de civilización de un pueblo, a semejanza de aquellos frutos que sólo brotan cuando el árbol está en toda la plenitud de su desarrollo. La forma narrativa viene sólo en la segunda edad de los pueblos, cuando la sociedad se completa, la civilización se desarrolla, la esfera intelectual se ensancha y se hace indispensable una nueva forma que concrete los diversos elementos que forman la vida del pueblo llegado a ese estado de madurez*[21].

Esta preocupación también se repite en Andrés Bello. En *Autonomía cultural de América* (1948), texto originalmente publicado con el significativo título de *Método histórico*, sostuvo que el procedimiento "narrati-

vo" es el más apropiado para América, ya que la escritura "científica" de la historia es imposible, dada la carencia de la información mínima para pretender un método empírico y aún filosófico. Bello se pregunta si los procedimientos de la "narrativa" no son el modo más "verdadero" de escribir la historia, porque la narrativa es historia, del mismo modo que la historia se explica mejor en la narrativa.

Una preocupación común americana

En este sentido puede decirse sin exagerar que en América Latina, la novela histórica no solo explica, sino funda la identidad nacional. Basta leer en esa perspectiva las obras *Francisco* (1832) de Anselmo Suárez Romero, *Durante la Reconquista* (1897) de Alberto Blest Gana, *La Charca* (1894) de Manuel Zeno Gandía, *Cecilia Valdés* (1839—1882) de Cirilo Villaverde y *Enriquillo* (1879) de Eugenio M. Galván,[1] subtitulada "Leyenda histórica dominicana".

Galván usa documentos históricos reales, tales como la *Apologética historia sumaria* y la *Historia de las Indias* de Las Casas, las *Décadas* de Herrera, las *Elegías* de Juan de Castellanos y la *Vida de Colón* de Washington Irving, glosados y citados al pie de página como en una obra erudita historiográfica. En un apéndice final, copia los pasajes históricos sobre los cuales elaboró la novela. La estructura resultante permitió decir a Martí que esa era una "Novísima y encantadora manera de escribir nuestra historia americana", donde aparecían reunidas hábilmente la novela, el poema y la historia.

El ejemplo del historiador y novelista mexicano Ignacio M. Altamirano es interesante por los paralelos

que ofrece con Acevedo Díaz. El autor de *Clemencia* (1869), *La Navidad en las montañas* (1871) y *Zarco* ("Episodios de la vida mexicana", 1861—1863) publicó una serie de artículos sobre la novela mexicana del siglo XIX en la perspectiva de la historia del país, marcada por las invasiones americana y francesa y por sangrientas guerras civiles. Para Altamirano la literatura "no es pasamiento de espíritus ociosos", sino que "es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa", porque "la novela de hoy suele ocultar la Biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario". La novela tiene una importante función social en tanto que "órgano de difusión de ideas nuevas", ya que "otorga el privilegio de la instrucción", lo que es "la base de la conciencia nacional". La novela es "el libro de las masas", como "la canción popular, como el periodismo, como la tribuna", pero sobre todo es el "gran libro de la experiencia del mundo"[22].

Todos estos autores, de un modo u otro, aparecen empeñados en escribir los libros que "hacen los pueblos"—como gustaba decir Ezequiel Martínez Estrada hablando de la "paternidad inversa"— libros fundacionales de una visión de lo americano, cuya vigencia se prolonga hasta nuestros días.

Nada mejor, pues, en ese momento que la novela histórica para "condensar dialécticamente" y representar la "conformación de la identidad" en el difícil equilibrio de una estética armonizada entre forma y contenido. Como ha señalado Noé Jitrik, la literatura

del período no hace sino reflejar la "generalizada ansia por el presente", preocupación historicista de origen *herderiano* que:

> *Tiene siempre que ver con la búsqueda de una identidad que hallaría su fuente y su origen en el fondo más antiguo del pueblo y de la comunidad: las situaciones típicamente históricas que le atraen serían condensaciones dialécticas, por así decirlo, de la conformación de tal identidad, y, por eso representativas; desarrollarlas por medio de la ficción es interrogarlas al mismo tiempo que integrarlas a la imaginación como un poder que opera en un doble sentido: por un lado permite acercarse a esos objetivos y, por el otro, proporciona el camino formal para llegar a ellos*[23].

Esta aspiración sigue siendo válida hasta el día de hoy, porque Acevedo Díaz fue, como debe ser en principio todo buen novelista, el creador de un mundo, es decir el artífice de una realidad coherente y capaz de sostenerse por sí misma, independientemente de las obligadas referencias a la realidad uruguaya de su época. Muchas de sus páginas épicas son, sin lugar a dudas, representativas de los mejores esfuerzos por reconocer cuales son los elementos forjadores de una nacionalidad. En ese sentido, fue un adelantado, ya que se sólo se generalizan en el resto de América Latina en pleno siglo XX, especialmente a partir de la novela de la revolución mexicana y en el auge renovado del género histórico en los últimos años. En este sentido, la deuda con la lección "acevediana"

es evidente en la "nueva novela histórica uruguaya", especialmente en la obra de Juan Carlos Legido, Tomás de Mattos, Hugo Giovanetti Viola, Alejandro Paternain y Mario Delgado Aparaín.

Como ha sugerido el mismo Paternain, Acevedo Díaz merece una nueva lectura de su prosa, "concentrando la atención en pasajes poco transitados por la exégesis, y observando la textura de sus narraciones con una óptica diferente"[24].

Por nuestra parte, estamos convencidos que la relectura de este novelista de la "fundación de la orientalidad" debe incluir su indiscutible dimensión americana. Para proyectarla adecuadamente, lo primero que debe hacerse es releer el conjunto de su obra sin limitarla al inevitable paralelo histórico—didáctico nacionalista a que sus referentes épicos inducen en una lectura circunscrita al contexto uruguayo.

Proyectada internacionalmente, su narrativa adquiere un sentido que trasciende la crónica nacionalista para transformarse en símbolo latinoamericano. Nada más y nada menos que lo que sucede con la buena literatura cuando llega a ser universal sin dejar por ello de pertenecer entrañablemente a una "comarca".

Notas:

[1] Acevedo Díaz es autor además de las novelas *Brenda* (1886) con que inició su carrera literaria, *Soledad* (1894) y *Minés* (1907), del relato *El combate de la tapera* (1892), de ensayos históricos y literarios reunidos en *Épocas militares de los países del Plata* (1911) y *El mito del Plata* (1916), y en otras

recopilaciones póstumas de sus escritos, especialmente en *Crónicas, discursos y conferencias (Páginas olvidadas)* (1935).

[2] Citado por Rubén Cotelo en "Acevedo Díaz y los orígenes de la narrativa", en *Historia de la literatura uruguaya*, Capítulo oriental (fascículos publicado por CEDAL, Buenos Aires), 1968, pp.81–96.

[3] Juan Carlos Gómez propuso una incorporación "federada" a la Argentina y Ángel Floro Costa se planteó la viabilidad del Uruguay como país independiente en *Nirvana* (1880).

[4] Del mismo período son la *Historia de la dominación española en el Uruguay* de Francisco Bauzá (1880); el *Artigas* de Carlos María Ramírez (1884) y *El General Artigas y su época* de Justo Maeso (1885).

[5] Autor del poema *La epopeya de Artigas*, Juan Zorrilla de San Martín afirma, en la Introducción a *Las instrucciones del Año XIII* de Héctor Miranda, que "debe entenderse por Patria, ante todo y sobre todo, una comunidad de imágenes, de recuerdos, de emociones entre los habitantes de una región determinada de la tierra".

[6] Eduardo Acevedo Díaz, "La novela histórica", *El Nacional*, Montevideo, septiembre 29, 1895.

[7] Eduardo Acevedo Díaz, advertencia preliminar a *Lanza y sable*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1965.

[8] Eduardo Acevedo Díaz, "Consultas", prólogo a *Minés*, Buenos Aires, Biblioteca de la Nación, 1915.

[9] Eduardo Acevedo Díaz, "La novela histórica", cit.

[10] Eduardo Acevedo Díaz, "La novela histórica", cit.

[11] Eduardo Acevedo Díaz, *Ismael*, Montevideo, Círculo Editorial, 1966, p. 70.

[12] Alberto Zum Felde, "La época del Ateneo", en *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Ediciones Claridad, 1941, pp.124–191.

[13] Bela Jozef, "Presença de Acevedo Díaz no romance histórico uruguaio", *Romance hispano–americano*, Rio, Editora Atica, 1957.

[14] La publicación del cuento "La cueva del Tigre" (diario *Época*, agosto de 1890) donde utilizaba materiales etnológicos sobre los charrúas reunidos por su abuelo, el general Antonio Díaz, y hasta ese momento ignorados, le valió una polémica con el general Modesto Polanco, que había tenido ocasión de observar a los indios en sus campañas (*Época*, septiembre 16 de 1890). Para responder a las acusaciones, el autor de *Ismael* publicó en 1891 los apuntes de su abuelo con el título *Etnología indígena: la raza charrúa a principios de este siglo* (*Revista Nacional*, junio de 1891), reproducidos luego por el diario *Época*, pero sobre todo decidió la incorporación de personajes indígenas en su obra posterior, especialmente en *Nativa* (1894). De ahí la fuerza mítica de Cuaró y las largas descripciones sobre tolderías y costumbres indígenas de la novela. José Joaquín Figueira en "Eduardo Acevedo Díaz y los aborígenes del Uruguay" (*Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol.XXI, 2, Washington DC, abril—junio 1971) ha efectuado un estudio antropológico de la polémica entre Acevedo Díaz y Polanco.

[15] Eduardo Acevedo Díaz, "Batalla del Sarandí", *Crónicas, discursos y conferencias*, Montevideo, Claudio García, 1935, pp. 23-39.

[16] Eduardo Acevedo Díaz, advertencia preliminar a *Lanza y sable*, oc., p.11

[17] Eduardo Acevedo Díaz, *Crónicas...*, o.c., p.38

[18] Ángel Rama, "Ideología y arte de un cuento ejemplar", estudio preliminar a Acevedo Díaz, *El combate de la tapera*, Montevideo, Colección Documentos Literarios, Arca, 1975, p.67.

[19] Francisco Espínola, *Prólogo* a *Soledad* y *El combate de la tapera* Montevideo, Biblioteca Artigas, 1954, pp. XXX—XXXII.

[20] Citado por Alberto Escobar, *Introducción* a *Antología de la poesía peruana contemporánea*, Lima, 1965.

[21] Eduardo Acevedo Díaz, *Soledad*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1928.

[22] María del Carmen Millán, Introducción, Manuel Altamirano, *El Zarco*, México, Porrúa, 1971.

[23] Noé Jitrik, "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías en la novela histórica latinoamericana", *The historical novel in Latin America*, (Ed. Daniel Balderston), Maryland, Ediciones Hispamérica, 1986, p. 17.

[24] Alejandro Paternain, *Acevedo Díaz*, Montevideo, Arca, 1980, p.32.

2. Anticrónica de una conquista herética

Maladrón *de Miguel Ángel Asturias*

La vocación del hombre renacentista para crear una nueva realidad con los inventos, con los descubrimientos, con las aventuras y el riesgo, con la libertad de la ficción, todo lo que significaba el nuevo *uomo universalis*, encontró en el descubrimiento de América un territorio donde podía integrarse sin dificultad lo fáctico y lo imaginario. "Al descubrirse el nuevo mundo, la historia descubre también su "nuevo mundo" que no era histórico, pero que podría serlo, que iba a ser"; ha precisado Alfredo Roggiano [1]. Mundo que se "inventa" al mismo tiempo que inaugura su historia en el marco de la historia universal, tal como la percibe occidente. Mundo que comprueba, no sin cierto asombro, que al "inventarse", la historia necesita de la ficción.

Un excelente ejemplo lo constituyen las crónicas y relaciones del período colonial; textos donde se expresa la voluntad de consignar hechos y datos históricos, donde se integran leyendas, mitos y fabulaciones y se da, gracias a la retórica que la define como subgénero, una "problematización reflexiva de la escritura"[2]. De la combinación de estos tres componentes surge la polisemia de

la que fuera una nueva familia textual generalizada con el descubrimiento y la conquista de América, pero cuyas influencias se extienden hasta hoy en día en "pastiches", reescrituras paródicas o simplemente arcaizantes, a través de las que se expresan los autores de novelas históricas. Crónicas cuya original intención histórica es hoy ficcional; crónicas que, en definitiva, son las "anticrónicas" de la otra historia de América que está por escribirse: la de las minorías, derrotados y marginados, la del pensamiento heterodoxo y disidente.

Tal es el caso de *Maladrón* de Miguel Ángel Asturias, la "epopeya" de una herejía que crece en el seno de un grupo de conquistadores que bajo el signo de la cruz intentan conquistar un imperio inexistente; "anticrónica" de una expedición que se pierde y se disuelve en la selva de "los Andes verdes" de América Central. Sin embargo, antes de referirnos a este ejercicio de reescritura ficcional de la historia por la negación de los valores que encarnaba la conquista oficial —épica militar y triunfo de la fe católica— creemos interesante mencionar algunos aspectos fundamentales de la Crónica como testimonio histórico y como creación literaria pero, sobre todo, como génesis de la memoria "viva" de América.

La Crónica, testimonio de la historia y creación literaria

Como otros géneros conexos a la historia, especialmente las efemérides y los anales, la Crónica relata y describe un tiempo que le es contemporáneo. La Crónica es por definición "actual", es inmediata como la definió Hegel en *Lecciones sobre Filosofía de la historia* para contraponerla a las formas de historia reflexiva (historia

general, historia pragmática e historia crítica) que, según el autor de XX trascendían el presente y el tiempo particular para participar del "espíritu" eterno y universal.

El comienzo y el fin de una Crónica constituyen, pues, simples cortes temporales ligados a la memoria del cronista y no a una pretendida modelización de la realidad o a esa noción escatológica —el fin de la historia— que subyace en toda interpretación de la historia "reflexiva". La forma textual de la Crónica se aproxima, por lo tanto, más al documento que al texto elaborado. La crónica es "conciencia del acto" que acaba de suceder o está sucediendo. El "cronista ideal" es el que conoce lo que acontece en el momento en que sucede y que, al mismo tiempo, es capaz de dar cuenta de "lo que pasa" de un modo completo y simultáneo al propio acontecer.

El Cronista, al transformar la vida en texto, no interpreta, sino introduce los acontecimientos en la memoria, los que son los verdaderos "signos de existencia" de una colectividad. La Crónica preserva para la memoria futura un conocimiento inmediato basado en el "yo he visto". En algunos casos, se basa en las fuentes orales, es decir en el "yo he oído", aunque se sepa desde siempre que "el oído es infiel y la boca su cómplice. Por ello, como subgénero, forma parte de la "lucha por la memoria" que caracteriza la historia de la humanidad, aunque no procese ni interprete la realidad.

De ahí la importancia que tienen las Crónicas de Indias en la génesis de la memoria americana. Frágil o engañosa, la memoria de esos cronistas es el primer material con que cuenta la historiografía del Nuevo Mundo para construir modelos culturales propios. Los cronistas,

al acercarse a un objeto nuevo y desconocido, hicieron del conocimiento directo e inmediato la fuente del nuevo saber histórico, basado, como ya había sucedido en la antigüedad, en la observación y en la identificación del "ver" con el "saber". Al modo de la historiografía clásica de Herodoto y Tucídides, caracterizada por la proximidad temporal con el objeto de investigación histórica, donde se identifica percepción con conocimiento, las Crónicas de Indias, garantizan la verdad histórica por el recurso de que el narrador "lo ha visto", resumen del testimonio y la indagación basada en la observación.

"Los ojos son descubridores", se ha dicho de los cronistas, aunque al no poder imitar nada conocido, se vieran obligados a comparar con lo "parecido" o a "bautizar" nuevas realidades sobre la base de una experimentación directa. El Cronista desarrolla la experiencia a partir del acceso directo a la información (Las Casas, Cieza de León), a las informaciones indirectas—inmediatas (Anglería, López de Gómara) y, cuando ello no es posible, fabula, inventa, imagina y, por lo tanto, "noveliza la realidad". "La imitación no es posible allí donde falta el modelo"—ha escrito Alexandre Cioranescu— por lo que la Crónica abre las puertas a "la era americana de la imagen" de que hablaba José Lezáma Lima al exaltarla como género y expresión genuinamente del Nuevo Mundo.

En esta familia textual se incluyen relaciones, cartas relatorias, diarios como el de Cristóbal Colón, crónicas e historias propiamente dichas. Desde los relatos de "testigos" a los cuales se ha interrogado directamente, al resumen de las relaciones de otros en los compendios históricos, el texto colonial refleja una intensa preocupación

retórica, propia del humanismo historicista renacentista. La historia se ve como un género literario al servicio de una voluntad de consignar hechos y datos verosímiles que pueden o no ser verídicos, y donde la imaginación libremente consentida se reconoce en la combinación de leyenda, mito, epopeya de los libros de caballería, tal como la consigna la rica historiografía de las Crónicas de Indias.

Este triple componente es evidente en algunos capítulos de *La verdadera historia* de Bernal Díaz del Castillo, en la *Relación* de Fray Gaspar de Carvajal, en los *Naufragios* (1542) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, [3] en la intensidad del componente mítico y utópico de las Relaciones sobre la Ciudad de los Césares [4], en la doble condición histórica y literaria de un texto como *La Florida* (1592) del Inca Garcilaso [5] o en la ambigüedad no resuelta de una obra como *El Carnero* de Juan Rodriguez Freyle.

Creemos que esta "vocación literaria" de las Crónicas explica en buena parte su relectura, a través de la ficción, a la que se han abocado muchos narradores contemporáneos. Escribir o reconstruir la historia de América a partir de las Crónicas es, por lo tanto, una "ficcionalización" necesaria y creativa que requiere un constante reinventarse, una recreación en la que el sujeto tiene que adoptar una renovada posición estética al tener que ir enfrentando una realidad que no termina de asirse en su esencia. La indeterminación o ambigüedad de cualquier evento impide la precisión absoluta del hecho histórico y obliga a una creatividad constante, donde realidad e imaginación se necesitan mutuamente.

Esta presencia de la ficción en las Crónicas y Relaciones del descubrimiento de América ha permitido que

un autor contemporáneo que ha incursionado en la novela histórica, Alejo Carpentier, sostuviera que "Bernal Díaz del Castillo es mucho más novelista que los autores de muy famosos romances de caballería", para reconocer que : "Nunca he podido establecer distingos muy válidos entre la condición del cronista y la del novelista", afirmaciones que le permiten concluir que los novelistas hispanoamericanos de finales de este siglo deben ser los Cronistas de Indias de la época contemporánea:

> *Por lo tanto, no veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor. Cronista de Indias de nuestro mundo sometido a trascendentales mutaciones, cuyos signos anunciadores aparecen ya en muchos lugares del mapa*[6].

Miguel Ángel Asturias le daría una premonitoria razón a estas palabras en 1969. *Maladrón* —la "epopeya de los Andes verdes", como la subtitula— es un ejemplo del género que tanto caracteriza el pasado como anuncia el futuro de América.

Maladrón es ejemplo, pero también desmentido, porque Asturias utiliza el género de la Crónica como pretexto para una creación que enriquece con mitos prehispánicos y con la fuerza avasallante de una naturaleza que invade y aplasta todo lo que pudo ser la presencia del hombre —el *homo faber* generador del "acontecimiento" histórico— en esa parte de América. Crónica enriquecida y librada a fuerzas telúricas primordiales pero,

sobre todo. Crónica heterodoxa, anuncio de herejía y, por lo tanto, de disidencia e insurrección. Crónica que, en definitiva, es la esperada anticrónica de la otra historia —¿la verdadera?— que la ficción latinoamericana ha empezado a escribir.

Historia de una herejía, novela de la desesperanza.

Maladrón narra la empresa de un grupo de soldados españoles que en 1562 busca "el sitio por donde se podía pasar navegando de un Océano a otro" en el itsmo centroamericano, imaginario canal que anticipa trágicamente al Canal de Panamá construído casi cuatro siglos más tarde en esa misma región.

Como todas las empresas de descubrimiento y conquista de América, la expedición dirigida por Ángel Rostro (alias "Divino Rostro de Dios"), Blas Zenteno, Agudo y Lorenzo Latrada, ha sido emprendida bajo el signo de la fé cristiana. Sin embargo, al enfrentar los obstáculos que tenazmente les opone la naturaleza, una herejía empieza a propagarse entre los soldados como una peste. Junto a las fogatas nocturnas de los campamentos se susurran los méritos heréticos de los adoradores del Maladrón, el llamado "mal de los gesticulantes", una herejía surgida en la Edad Média y llevada a América por galeotes, esclavos, asesinos y los "malditos" y marginados de la sociedad.

El Maladrón (por malo y por ladrón) fue uno de los dos crucificados junto a Jesucristo en el Gólgota. Mientras el "buen ladrón" se arrepintió y ganó *in extremis* el cielo, el "mal ladrón" murió sin creer en la prometida salvación del alma. El pensamiento herético medieval ad-

judicó al "mal ladrón" las virtudes del filósofo escéptico puro, auténtico profeta de un pensamiento menos espiritual que el cristiano, pero más cercano a la realidad de la vida de los que están maldecidos por el destino desde su nacimiento. Es la filosofía de los que no tienen derecho a la esperanza, de los que nacen y mueren esclavos, de los condenados a las galeras por criminales y de buena parte de esa pobre soldadesca analfabeta que acompañó el descubrimiento y la conquista de América creyendo que nunca podría superar su condición. Una herejía que fue ganando la conciencia de los soldados que "no tienen nada que perder", al amparo de una situación en que todo se ha perdido.

Porque el que se sabe condenado inevitablemente al infierno, porque ya está condenado en la tierra, no puede sino asumir las consecuencias de su destino conocido en toda su plenitud. El hombre que no tiene nada que perder, porque ya lo ha perdido todo, puede llegar a extremos a los que no se arriesgaría jamás quién alimenta la esperanza de la salvación *post mortem.*

Perdidos en las montañas, agobiados por el calor y la lluvia, los soldados ignorantes y brutalizados van sucumbiendo a esa "prédica sorda de los tarantulados", como es llamada la herejía del maladrón en explícita referencia a la tradición, también medieval, de la locura originada por la "picadura de la araña tarántula", locura que ha inspirado bailes (la *tarantella* italiana, los tarantos del flamenco, la jiga escocesa, etc.); cánticos y tradiciones populares de brujerías y curanderos.

Los tarantulados, condenados en esta vida y, por lo tanto, condenados de antemano en la otra, "no acep-

tan paparruchas angélicas —como recuerda Blas Zenteno hablando de prédicas y misioneros— porque sólo el tiempo es incorpóreo, todo lo demás es real, material, corpóreo". Es evidente, como replica otro condenado, el "tuerto" Duero Agudo, que: "el jayán que sabe lo que le espera en la otra vida, poco gusto pone en creer en ella, y si mucho en negarla".

Para los "sordos predicadores de Zaduc", la respuesta es obvia:

> *¿Y cómo podían no adorar al Maladrón los escapados de galeras? Y los resentidos hijos de quemados, reconciliados y apóstatas, y los herejes, y los moros, y los judaizantes. Pero, fuera de los carcelarios y los impuros de sangre, también los cristianos de la manga ancha preferían la cruz cimarrona del impío, que la espiritual. ¡Menos ángeles y más tejuelos de oro! ¡Menos indios conversos y más esclavos en las minas! ¡Menos Cristos y más cruces del Maladrón, Señor de todo lo creado en el mundo de la codicia, desde que el hombre es hombre!*[7]

Pero si la herejía gana el espíritu de los soldados es porque el propósito original de la empresa cristiana: encontrar el canal que comunica ambos mares, se ha desvanecido en las marismas de una naturaleza sofocante. La fe en la empresa que los guía se erosiona, se desgasta en una lucha implacable contra la verdadera "protagonista" de la historia, esa naturaleza hostil que lo va "empapando" todo, "enmoheciendo" sentimientos y ambiciones. Así, el símbolo idealizado del agua que debería

"comunicar" los mares a través de un canal transocéanico, se metamorfosea en el de una lluvia implacable, verdadera cárcel de finos e inamovibles barrotes acuáticos :

> *¡Seguir prisionero de la lluvia, de una cárcel de hilos de agua elástica que no dejan de caer nunca, hilos que no se quiebran, que parecen siempre los mismos! ¡Maldita sea!* [8].

Prisioneros de esa cárcel acuática, perdidos y desesperanzados, los expedicionarios transforman la imposibilidad de cumplir la meta original —encontrar el "canal oceánico"— en una cruzada de bautizo del territorio inédito en nombre de la fe herética de que son portadores. La doctrina de Zaduc que empieza propagándose en el campamento de los soldados, pese a las amenazas de Fray Damián Casinares contra los "herejes Cripto—judíos y Lusitanos", llega a convertirse en un verdadero código semántico para nominar una realidad inédita.

Un bautizo herético para una realidad inédita

En un espacio no—significado y vacío en términos culturales, una herejía puede propagarse con naturalidad. Sin forzar ningún orden previamente instaurado, la herejía impone su normatividad sin mayores violencias, al no encontrar el obstáculo de un sistema ya establecido. Fray Damián lo precisa :

> *En tierra de gentiles no se peca más que en tierra de cristianos, pero si en otra forma, ya que allí donde los sentidos andan sueltos, todo parece natural y no industria del demonio. Amancebamientos, diabólico pecado, sodomías* [9].

Al no tener que luchar contra otro sistema, el trabajo de "los buscadores del canal oceánico" resulta facil. Le dan nombres a las cosas y a los lugares, un modo de hacerlas suyas y de apropiárselas ilusoriamente por la palabra.

> *A trancos por las cañadas, Antolinares, seguido de la Trinis, mesuraba distancias, como alguacil medidor nombrado por el silencio, la madera, la piedra, los animales, las flores, las mariposas, las lluvias, que ya bastante había adelantado en el trabajo de poner nombres propios a los picos montañosos, árboles muy visibles por su tamaño, rinconadas notorias, cuevas, promontorios, playados, desfiladeros, ciénagas, en todo lo que llamaban el Valle del Maladrón y legua a la redonda*[10] .

Los conquistadores intentan proponer un orden alternativo al Caos de los orígenes y nada mejor que bautizar la realidad. Como en todo bautizo de lo que se desconoce, la nominación tiene que ser inevitablemente barroca y recargada. El español es un extranjero y por lo tanto, un ser ajeno al espacio que atraviesa. Para sentirse más seguro en el territorio desconocido al que ingresa le pone nombres a todas las cosas, las compara, las describe detalladamente.

Oficiando como "el gran lengua"—ese dignatario maya que tenía por misión relatar la vida de la tribu y con el cual Miguel Ángel Asturias identificó el sentido de su obra literaria en alguna oportunidad— el idioma castellano del siglo XVI aparece en los dialogados de la

novela modulado en función de las clases sociales y las zonas geográficas peninsulares representadas. Las descripciones, ricas y metafóricas, cuando no barrocas, reflejan también los mitos y los símbolos indígenas de la región selvática de los "Andes Verdes".

Del tenso enfrentamiento entre de uno y otro lenguaje surge una amenazante comprobación. *Maladrón* —como el propio Asturias lo había dicho a propósito de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier— "puede ser una novela sobre otro mundo, aún siendo de nuestro mundo". Porque si el grupo de españoles, como el extranjero de la obra de Carpentier, descubre asombrado una realidad hasta ese momento desconocida y, por lo tanto, literariamente inédita, ese desconocimiento es propio de los europeos y no de los nativos.

Los indios viven naturalmente en ese contorno, sin sorpresa ni extrañeza. Cada objeto tiene un nombre propio en su lengua respectiva, hay una lógica del sistema que escapa al extranjero que lo percibe como un caos o como algo que acaba de inventarse o descubrirse. Lo afirmó claramente el mismo Miguel Ángel Asturias a través de las palabras de Ña Moncha en *Hombres de maíz*:

> *Entonces, oíme. Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío, esto es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar*[11].

Este recordar puro y simple es lo que confronta a los indios con los conquistadores en *Maladrón*. Mientras

estos insisten en bautizar y demarcar territorios, aquellos lo viven con naturalidad sin necesidad de poseerlos explícitamente. "Los españoles tenéis tan desarrollado el instinto de conversación que diríase que sólo conversando os conserváis"[12], escucha decir Lorenzo Ladrada a su alrededor, sin poder identificar la voz.

El ánimo de posesión es tan intenso que Zenteno no se conforma con la palabra y lo fija en un mapa donde "configura aquellas regiones" por el dibujo y la escritura.

> *De las altas sierras mineras, trazadas en forma de seguidas y diminutas pirámides truncadas, seguían las boscosidades en grupos densos de árboles como moscas paradas en una sola patita, hasta el Mar del Norte que formaba el Golfo de Amatique, comunicado por el Río del Golfo, al Golfo Dulce, en la costa de Guatemala*[13].

Sin embargo, en la medida en que la realidad se ordena y adquiere dimensiones y proporciones que los españoles necesitan no sólo para justificar su empresa, sino para entenderla, van quedando prisioneros de su formulación. Toda posesión crea dependencias, por lo cual el triángulo trazado en el mapa de Zenteno se transforma en una gran trampa, según anuncia entre risas la misma voz misteriosa:

> *Dijo aproximándose al tablero del mapa trazado por Zenteno y al que puso nombres de su cabeza Antolín Linares: "Este triángulo, este triángulo es fatal.....Para vosotros lo fue y lo*

será para muchos....La Sierra de Minas por vértice y el Mar del Norte por base.(...) ¡Cuántos de vosotros habéis quedado o quedaréis atrapados en este triángulo...![14].

La búsqueda inicial —el canal entre los océanos— se va transformando en una empresa delirante. En la imaginación de los herejes, los mares están en realidad unidos bajo la tierra que pisan, porque si no hay ríos en la superficie, los océanos están bajo las montañas y se comunican subterráneamente. La tierra que han bautizado no sería más que una "isla flotante".

Ellos no querían conquistar, sino descubrir. Descubrir las compuertas en que el Eterno ordena a los dos grandes bueyes azules «Juntad vuestros testuces!» y los deja uncidos al istmo que tiene forma de yugo[15].

La propagación de la herejía del maladrón entre los expedicionarios y el secreto no revelado del mar subterráneo, divide y enemista al grupo. Unos afirman que: "Aquí se juntan los océanos. Cada vez estoy más convencido. Dónde, no lo se. Pero, es bajo estas serranías perennemente verdes, como es el mar"[16]

Otros, como el Capitán Rostro, se tornan desconfiados y temerosos:

Antes lo matas que bajarlo del caballo. El fanatismo del tuerto y Zenteno por aquella forma de adorar al diablo, en la imagen del ladrón, y su codicia para quedarse ellos dos con el

secreto de aquel mar que buscaban, hechos con los cuerpos de dos mares océanos, los hacía desafectos e ingratos. Muy olvidada se tenían de la hermandad de las armas[17].

Desorientados en el laberinto del "agua derramada del cielo y surtida de la tierra", los expedicionarios españoles quedan prisioneros de la misma geografía que han dibujado en un mapa que fija las fronteras de la cárcel vegetal. Los Andes Verdes son un laberinto circular, verdadera trampa sin salida. "Prontos o perdidos", son las únicas alternativas que se les proponen en un mundo acuático, donde la "lluvia oblicua, sin caer" rivaliza con "las tierras embebidas". Sin embargo, en ese vagar sin rumbo en las espirales del laberinto de la selva, un pequeño grupo de supervivientes llega por azar a la orilla del océano Pacífico.

Creen, entonces, haber descubierto el Mar Interoceánico y así lo bautizan grabando el nombre en una roca. En ese momento de entusiasmo se sienten coronados por el éxito, pero no han comprendido que haber llegado a una meta no significa nada, si no se puede volver al punto de partida. El descubrimiento sólo tiene un significado si puede ser referido al punto de origen, al lugar donde partió la expedición. Frente al Océano que creen un Mar que comunica, con la selva a sus espaldas, el descubrimiento no tiene sentido si no puede ser referido y por lo tanto ser reconocido por la metrópoli. Para que una circunferencia sea perfecta necesita cerrarse en el punto en que se originó su trazado, es decir, en España.

El grupo decide, por lo tanto, dividirse. Ladrada se queda en la costa y Antolinares vuelve para referir el descubrimiento a la Corte con la esperanza de ser nombrado "Marqués de los dos Mares con permiso de coger oro". Galopando en forma desenfrenada por la selva, el caballo se agota y lo derriba por tierra donde muere rápidamente de efectos de una insolación, porque "ya había empezado en su vientre el baile de los gusanos diligentes".

Mientras tanto, Ladrada frente al océano ha comprendido que:

> *La comunicación interoceánica que creyeron haber encontrado, a través de bahías, ríos y lagos, no fue mas que un miraje de ojos apasionados por los descubrimientos*[18].

La única solución será entonces, saltar sobre su yegua, "color de sal" y cabalgar hacia el mar, adentrándose en el agua hasta desaparecer, porque "El hacia el mar. Necesitaba la inmensa soledad del Océano"[19].

El círculo se cierra. Pero lo hace en otro punto que el ambicionado por los conquistadores. En lugar de que su trazado terminara en la Metrópoli, es en la Naturaleza, replegada sobre sí misma, devorando a los intrusos sin dejar trazas de su paso como *Maladrón* concluye: La tierra y el agua, devolviendo a lo pre—formal, a lo que preexistía, a lo indiferenciado, ese espacio americano que fue ilusoriamente bautizado y delimitado.

La Crónica que se pretendió escribir se borra, diluyéndose en un mundo que preserva su calidad de

inviolado, por lo tanto, de inédito. Crónica que es su propio desmentido, la anti—crónica de un espacio circular que se protege en su propio laberinto vegetal.

Queda sólo una esperanza de que realmente algo haya cambiado. Un hijo mestizo, Antolincito, fruto de la lujuriosa relación de Antolinares con la india *Titil—Ic*, es quién será un día capaz de "coger oro para empedrar ciudades". Miguel Ángel Asturias nos anuncia proféticamente que América será de ellos —de los mestizos— o no será de nadie. Pero esta ya es otra "Crónica" por escribir.

Notas:

[1] Alfredo Roggiano, "Presentación al tema", en *La historia en la literatura iberoamericana*, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, (Ed. Raquel Chang Rodríguez y Gabriela de Beer), Hanover, Ediciones del Norte, 1989, p.3.

[2] Enrique Pupo Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982.

[3] En los *Naufragios* se "coordinan la información y la ficción, como era habitual en el discurso de la historia del seiscientos, al que se le exigía, a través de la retórica clásica y renacentista, las mismas cualidades que lucía la prosa de ficción", afirma Trinidad Barrera, *Introducción*, a *Naufragios*, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Madrid, Alianza, 1985, concluyendo que "el texto de Núñez es relación, historia y literatura (ficción)".

[4] Véase, consagrado al tema: Fernando Aínsa, *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares*, Madrid, Alianza Universidad, 1992.

[5] En la edición crítica de *La Florida*, Madrid, Alianza, 1988, Carmen de Mora afirma que esta obra del Inca Garcilaso

participa de los tipos discursivos de la historia y de la crónica, ya que es "historia en su sentido original de ver o formular preguntas apremiantes a testigos oculares y significa también el informe de lo visto o lo aprendido por medio de preguntas" (p.38).

[6] Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos,* México-Madrid, Siglo XXI, p. 25.

[7] Miguel Ángel Asturias, *Maladrón,* Buenos Aires, Losada, 1969, p.68.

[8] Miguel Ángel Asturias, *Maladrón,* o.c., p. 32.

[9] Miguel Ángel Asturias, *Maladrón,* o.c., p.67.

[10] Miguel Ángel Asturias, *Maladrón,* o.c., p.110.

[11] Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz,* Buenos Aires, Losada, 1949, es la obra que mejor representa la visión cosmogónica de Miguel Ángel Asturias. Inspirada en el mito de los Progenitores, Creadores y Formadores, dioses Tepeu y Cucumatz de los que se habla en el *Popol—Vuh,* los "hombres de maíz" no son otros que los indígenas. En su mundo todo está no sólo ya bautizado, sino que tiene un sentido y una significación precisa en un ordenamiento en que la presencia del blanco invasor sólo puede ser destructora, aunque se pretenda un "descubrimiento". Lo inédito para Europa es lo "vivido" como historia propia y, por lo tanto, conocido por los pueblos originarios de América.

[12] Miguel Ángel Asturias, *Maladrón,* o.c., p.133.

[13] O.c., p.120.

[14] O.c., p.146.

[15] O.c., p.82.

[16] O.c., p.32.

[17] O.c., p.89.

[18] O.c., p.201.

[19] O.c., p.217.

3. De la historia a la utopía

La isla de Robinsón de *Arturo Uslar Pietri*

Cuando se lee *La isla de Robinsón* (1981) en la perspectiva del conjunto de la obra de Arturo Uslar Pietri, se comprende sin dificultad como la vida del original pensador americano Simón Rodríguez (1771—1854) pudo atraer al polígrafo venezolano, al punto de incitarlo a escribir su novelada biografía. Porque si el autor de la célebre máxima "inventamos o erramos" es sin lugar a dudas un "personaje verdaderamente novelesco", el más "dionisiaco personaje de nuestra historia" —como ha precisado Alexis Márquez[1] — protagonista de una vida hecha tanto de creencias como de errancias[2], ello no parecía suficiente para que Arturo Uslar Pietri le consagrara una obra de más de 350 páginas. Sobre todo si se tiene en cuenta que ya le había dedicado un capítulo en *Letras y hombres de Venezuela* (1948), donde la vida de Simón Rodríguez se retraza – en una suerte de "vidas paralelas"a lo Plutarco[3] – junto a la de Andrés Bello, Juan Vicente González, Arístides Rojas, Pérez Bonalde, Cecilio Acosta y Teresa de la Parra. El reconocimiento al "Sócrates de la tierra venezolana"[4], como lo bautizara Bolívar, podría haberse detenido en esa consagración literaria.

Sin embargo, Uslar Pietri sigue interesado en Simón Carreño Rodríguez. Treinta y cuatro años más tarde, en 1981, publica *La isla de Robinsón*, porque considera que ese pensador es algo más que "una cabeza alborotada con ideas extravagantes" o alguien a quien "la extravagancia de sus formas y de sus hábitos le daba una originalidad que le alejaba de las adhesiones", como lo había definido José Victorino Lastarria en sus *Recuerdos Literarios* de 1885.

En este "maestro que enseña divirtiendo", en ese "hombre demasiado grande para tanto enano", como lo caracteriza Simón Bolívar en una carta dirigida al General Santander en 1824, Uslar Pietri reconoce un personaje emblemático de la historia americana. Más allá de la aventura vital, ensalza el paradigma de la originalidad de un pensador al servicio de ideas sostenidas con rara tenacidad, especialmente en el terreno educativo.

"Aprender a pensar"

Simón Rodríguez —nos cuenta de un modo casi pedagógico el autor de *La isla de Robinsón*[5] — concibe la educación como el aprendizaje de un "modo de vida". Más que instruir hay que aprender a vivir en una sociedad que se estrena en la libertad y que pretende la igualdad y la fraternidad. Para ello Simón Rodríguez insiste en forma machacona a lo largo de su vida y en los más diversos escenarios americanos, de Venezuela a Chile, pasando por Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, sobre la importancia de una enseñanza estatal y republicana, cuya finalidad debe ser preparar a los jóvenes a vivir en las nuevas sociedades americanas que nacen con la Indepen-

dencia. Se trata de prepararlos "para vivir en República" y no correr el riesgo de "hacer Repúblicas sin Ciudadanos", ya que "en la América del Sur las Repúblicas están *Establecidas* pero no *Fundadas*".

En resumen "si queremos República vamos a hacer los republicanos primero". Porque, si por su parte Bolívar era consciente de que "a la monarquía no podemos volver; a la república no podemos llegar" y se burlaba de esas "Repúblicas Aéreas", al modo de la parodiada por Aristófanes en su comedia *Las aves*, Simón Rodríguez, en forma complementaria, se planteó el gran problema americano de la creación *ex—nihilo* de democracias republicanas en sociedades que se habían constituido a lo largo de tres siglos de "autoritarismo vertical de derecho divino", sin ninguna experiencia de autogobiernos [6].

En *Reflexiones sobre los defectos que vician la escuela de primeras letras de Caracas y medios de lograr su reforma por un nuevo establecimiento* (1794), en *Extracto sucinto de mi obra de la Educación Republicana* (1848) y en *Consejos de amigos dados al Colegio de Lacatunga* (1850—1851), Simón Rodríguez aspira "abrir inteligencias" a la reflexión, porque "reflexión es reflejar, recoger lo que nos rodea, con el pequeño molino de la mente que analiza"[7]. Para ello propone aceptar las ideas nuevas, los nuevos hechos que deben ser asimilados desde la infancia para formar el "hombre nuevo", esos "republicanos tan escasos y que tanta falta iban a hacer de pronto".

Se trata de "aprender a pensar", educar más que instruir, porque lo demás vendrá por añadidura, porque "más importa conocer y practicar la sociabilidad republicana y las virtudes que saber todas las reglas de la gra-

mática"[8]. No se trata de enseñar a deletrear, sino de "enseñar a vivir, a trabajar, a practicar la sociabilidad"[9].

Enseñar la sociabilidad, enseñar a cambiar, aunque sepa que "cambian el gobierno pero no cambian las costumbres. Ese es el error de las revoluciones. Cambian las leyes pero no tocan la escuela. Tiempo perdido", resume en forma tajante[10], para justificar la revolución que propone en la conciencia del nuevo hombre americano.

El mensaje de Simón Rodríguez va más allá. No sólo se trata de luchar contra la naturaleza y el medio hostil, sino "contra nosotros mismos, contra nuestro carácter, contra nuestros prejuicios", como afirma en sus discusiones con Bolívar[11], ya que "No basta con tomar el poder, hay que transformarlo"[12].

A esta altura, es posible preguntarse, ¿por qué Uslar Pietri se interesa de tal modo en estas propuestas de tan clara connotación utópica, al punto de cambiar radicalmente la temática y el estilo de su obra narrativa anterior, más predispuesta a los *aleas* de la historia, a personajes populares y al desciframiento de las metáforas escondidas de una realidad primaria, cuando no "bárbara" o violenta? ¿Por qué apuesta al riesgo de una biografía "con tesis", a describir en detalle un programa utópico desde la perspectiva del fracaso en el que inevitablemente se sitúa contar esa aventura del crecimiento y el apogeo de Bolívar, casi doscientos años después, cuando sabe que fue derrotado?

Creemos que ello se debe a, por lo menos, tres razones. Su desarrollo es el objeto central de este ensayo.

Enseñar a vivir en democracia, aprender por sí mismo.

Por lo pronto —y no siempre se lo recuerda— porque Uslar Pietri fue autor de un programa educativo para Venezuela. En la ley de educación de 1942, cuyo proyecto redactó, insistió en que "la escuela debería enseñar a vivir la democracia, cultivar las condiciones individuales que hacen posible la existencia efectiva de una sociedad democrática". En ese momento —y tal como recapitularía años después en *De una a otra Venezuela* [13] — consideró, parafraseando al ilustre maestro de Bolívar, que era más importante aprender a buscar la verdad por sí mismo que estudiar una materia; sentir respeto por el ser y las ideas del prójimo, más que aprender ideas abstractas; dejar de lado el estudio de leyes y mecanismos de gobierno democrático, para enseñar a convivir, a cooperar, a respetar lo diferente y lo contrario en los otros.

De eso se trataba: "No sistemas de gobierno sino sistemas de vida", escribiría para preconizar al mismo tiempo "no muchas universidades malas y costosas, sino pocas y buenas"[14]. En esas mismas páginas reclamó el derecho de que todo estudiante intelectualmente capaz, "por pobre, desvalido o remoto que se hallase"[15], pudiera acceder a la educación. Un derecho que Simón Rodríguez había reivindicado para negros, indios y mestizos, diciendo algo tan sencillo como "yo no creo que son menos acreedores a la educación que los niños blancos".

En segundo lugar, Uslar Pietri está seducido no sólo por la visión premonitoria del programa de Simón Rodríguez, sino por el hombre y su "circunstancia", en el olvidado sentido orteguiano. Para entender esta dimensión de su creación hay que recordar que tanto en su obra narrativa, como en la ensayística, el autor de *La isla*

de Robinsón ha estado siempre preocupado por la historia de Venezuela y por su integración en el contexto latinoamericano. Pocas páginas de Uslar escapan a esa reflexión centrada en las dificultades de expresión de una identidad fragmentada, cuando no escamoteada o alienada, en todo caso abierta en forma esperanzada a un futuro desmentido día a día por la realidad.

Construida alrededor de las vertientes de la antinomia *civilización o barbarie*, tan consustancial no sólo a la identidad venezolana, sino latinoamericana, la totalidad de su obra gira alrededor de esta antinomia no resuelta o como sugiere Rafael Humberto Moreno—Durán, antinomia equívoca en tanto la realidad latinoamericana concilia los dos extremos de la dicotomía[16].

Los ensayos, cuentos y novelas de Uslar oscilan entre la necesidad de creer en el racionalismo humanista forjado en el siglo de la Ilustración y el esfuerzo de comprensión de las expresiones "bárbaras", de las fuerzas espontáneas y populares que marcan profundamente la historia de su país. Si apuesta a la razón en desmedro de la violencia, lo hace con los matices de su preocupación por negros negros y mestizos (los "pardos" y los "morenos" de su literatura) izándose desde la ignorancia contra la injusticia y la opresión. Negros o mestizos, como el emblemático "negro Miguel" de *Las lanzas coloradas*, "pequeños seres" que darían título a la novela homónima de Salvador Garmendia, a los que se suman indios silenciosos, aparentes espectadores y reales protagonistas de sus páginas. Esos mismos "pardos" y "morenos" sobre los cuales Simón Rodríguez proponía que "más cuenta nos tiene entender a un indio que a Ovidio. Más aprender castellanos y quéchua que latín"[17].

El mestizaje que inevitablemente relativiza la antinomia civilización o barbarie, constituye el eje del pensamiento que Uslar ha desarrollado en sus ensayos[18]. Mestizaje de sangre pero, sobre todo, mestizaje cultural, que forjá los "países criollos", donde no se da "ni la continuidad de lo europeo ni la continuidad de lo indígena" y donde se siente, pese a todo, "no poder ser su propia condición".

Juan Liscano, en el panorama que ha escrito de la literatura venezolana actual ha subrayado este carácter esencial de la obra de Uslar Pietri:

> *El destino del Nuevo Mundo, su novedad, su extrañeza, la geografía del trabajo, el injerto, las raíces de la libertad, los indios, el mestizo, la picardía, la barbarie, lo criollo, motivaron diversos ensayos suyos tan inteligentes como empeñados en desbrozar algunas direcciones del destino de este continente cuya "fuente de novedad" en su opinión es el mestizaje*[19].

Pero más que en los ensayos, es en la narrativa donde Uslar Pietri apuesta por ese componente esencial de la realidad americana, hecha de una más rica ambigüedad que la proclamada en el discurso dualista tradicional. Desde 1950 – el mismo autor que dos años antes había proclamado con énfasis que la novela hispanoamericana era la más importante de la lengua castellana y que, "dentro de ella, ninguna aventaja a la novela venezolana"[20] – se lamentaba de la tendencia a convertir los personajes en "meros elementos decorativos de la composición" que amenazaba a la narrativa venezolana "sostenida únicamente sobre un juego de imágenes y de

impresiones poéticas". Reclamaría entonces personajes construidos alrededor de conflictos humanos válidos[21] y daría el ejemplo con la incorporación a su obra de caracteres populares, intensamente vitales, a los que su ficción transformó en verdaderos arquetipos.

Red (1936) fue el primer fruto de ese propósito renovador que buscaba incorporar lo venezolano en lo universal prescindiendo de todo costumbrismo pintoresquista, a la que seguirían *Treinta hombres y sus sombras* (1949) y *Pasos y pasajeros* (1966). Lejos de lo vernacular y del nativismo, Uslar expresa en esas obras su voluntad de "huir de lo demasiado local de los criollistas sin caer en el cosmopolitismo superficial de los modernistas"[22]. Sobre todo, busca reflejar "un conflicto humano válido y profundo", encarnar a ese "hombre oscuro que participa decisivamente y, sin darse cuenta, en el momento más importante de una gran religión universal que va a nacer"[23].

Cobran en esos años importancia personajes de sus novelas históricas como Presentación Campos en *Las lanzas coloradas* (1931), Lope de Aguirre en *El camino de El Dorado* (1947), y se anuncian las complejas figuras de los dictadores Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, que rigieron los destinos de Venezuela entre 1899 y 1935, novelados en *Oficio de difuntos* (1976). En estas obras donde "la acción del pasado en el presente y la transformación continua del presente en pasado a través del personaje, sus reacciones y sus fantasmas" dan un ritmo vivo y actual a la narración, se traza el destino de "gentes que podían haber estado de un lado o de otro", como el propio Presentación Campos, cuya única diferencia era "si

estaban arriba o estaban abajo"[24] y se intentan comprender fenómenos originales americanos como el "caudillismo" y en menor grado el "caciquismo", cuya original expresión hispana no puede olvidarse.

El azar, el instinto, la violencia (a veces insoportable) de muchos de sus cuentos, los reflejos de esa historia viva que en sus palabras no es otra cosa que un intento de "contener un tiempo y de mantenerlo vivo en términos de presente, aunque la acción que se relate haya ocurrido muchos siglos antes"[25], parecen estar al servicio de un inmovilismo al que la barbarie invita y que se va marcando por escuetas afirmaciones como "Nada cambia"; "La gente no cambia. Convénzase"; "La vieja sociedad retornó disfrazada"[26] o el más radical "No habrá después".

¿Podía detenerse así la historia en la obra de Arturo Uslar Pietri?, ¿podía cerrarse así el porvenir, especialmente cuando se sabía que Simón Rodríguez había afirmado con rotundidad que "América es la esperanza del universo"? No, indudablemente no, cuando el mismo novelista creador de esa "onomatopeya colectiva" que es *Las lanzas coloradas* —como la definió José Vasconcelos— ese hombre amplio que "contiene muchedumbres" como escribiera Jorge Luis Borges, ha estado preocupado por un destino venezolano que sólo puede ser de "salvación o de perecimiento".

Si —como ensayista— Uslar cree que a su país le ha faltado esa conciencia del interés superior, ese sentido del tema de su "historia viva", ya que "los pueblos no decaen sino por la pérdida de ese don de visión, de ese estado de conciencia, que es el que les revela su propia identidad y les permite no extraviarse en el camino del

logro de sus intereses fundamentales"[27], no por ello deja de insistir en que "cuando un pueblo llega a tener conciencia de su misión, de su camino, de su básico y permanente interés, puede subordinarlo todo a esos fines superiores y subir en el camino de la historia". Su clamor ha sido "hay que salvar a Venezuela", lo que sólo será posible adquiriendo "la noción de los hechos fundamentales que rigen su destino".

La vida de Simón Rodríguez es uno de esos hechos fundamentales.

Con ello, llegamos al tercer punto que anunciamos más arriba.

La isla de la utopía a la que llegarán todos

Desde el propio título de *La isla de Róbinson,* Uslar Pietri propone una lectura utópica de la novela a la que invita la propia "insularidad" de la vida de Simón Rodríguez. Lo hace al recordar en las primeras páginas que el "expósito" —el huérfano que el Padre Carreño recoge abandonado en la esquina de San Simón y San Narciso y bautiza Simón Carreño Rodríguez— prefirió llamarse Samuel Robinsón cuando tomó conciencia de que su destino sería el de un luchador solitario y un pensador condenado a la marginalidad, un auténtico náufrago existencial. En efecto, Simón Rodríguez, después de haber eliminado el apellido Carreño que llevaba su hermano Cayetano, otro expósito recogido por el cura Cerreño, con quién se disputara de joven, decidió que:

> *Se iba a llamar Samuel como el rey fundador de Israel, y se iba a poner como apellido*

Robinsón, El nombre de la isla. El hombre solo frente al mundo desconocido y ajeno. Samuel Robinsón[28].

Conservando las letras iniciales de S.R., que también eran iniciales de su primer nombre, en la soledad de Jamaica y de Boston, el nuevo Robinsón se sitúa, sin embargo, lejos del paradigma del individualismo que inaugura Daniel Defoe con *Róbinson Crusóe*, al hacer la apología del *homo faber*, al contar la historia del naúfrago capaz de sobrevivir por sus propios medios. Samuel Róbinson, por el contrario, invita a una empresa colectiva. En su opción vital propone dejar el mundo existente por una isla que no puede ser otra que la isla de la utopía, el modelo alternativo de sociedad cuya pureza se garantiza por el aislamiento; el a *isla* miento. Isla que ha "descubierto", aunque en realidad la haya inventado minuciosamente en todos sus detalles. Invitación colectiva a que todos fueran llegando a la Nueva Isla que había emergido de las aguas con la independencia americana, esa "obra teogónica de hacer el Nuevo Mundo". Como narra metafórica y poéticamente Uslar Pietri:

> *Fue después cuando comprendió que su destino era el de Robinsón, el del hombre solitario en la isla de naufragios. Todos irían llegando a la isla. El salvaje Viernes, los cabildantes, la familia Bolívar, los reos de Estado de la Guaira, la mujer de Caracas [...] Llegaban a la isla los hombres y las ciudades, los continentes y los paisajes.*

Por ello es importante subrayar que, en realidad:

No había naufragado [...] La isla era el mismo. Allí llegaban todos. Los años y las gentes. Nadie más que él era Robinsón. Todo se lo había tenido que hacer él mismo. Con lo que encontraba al azar; con lo que lograba rescatar de los naufragios, con las manos, con la imaginación. Solo la mayor parte del tiempo[29].

Si la isla era él mismo, allí llegarían todos. Es esta seguridad la que gobierna su vida contra todo tipo de adversidades. Sin embargo, —como ha señalado Dardo Cúneo— su proyecto de utopía no es el de una utopía "inmigrante", es decir, realizada a partir de un modelo europeo importado, sino concebida y pensada *desde* y *para* América. "El hombre americano poblará el paisaje con su propia experiencia", nos dice. "Se trata de una utopía a su propia cuenta, que sea su propia obra, que incorporen a la región al progreso universal sin hacerse cargo de viejas infamias de allá y de aquí"[30]. En resumen, se trata de "inventar" una utopía criolla que haga sus propios caminos y diseñe sus propias metas o, más sencillamente, de crear un mundo criollo en espacio y tiempo de utopía.

En ese buscar "conciliar el sol con la luna", Simón Rodríguez encarna la misión transformadora de un Prometeo, aunque lo haga con ese detallismo y sentido de la planificación que caracteriza el pensamiento utópico.

Todo lo previene y detalla. El número de casas, el funcionamiento, las atribuciones y el número

de los maestros, la admisión y deberes de los discípulos, los gastos, los pagos, los muebles, los horarios, los actos públicos, los asuetos, los recreos, los premios[31].

El estilo de *La isla de Robinsón* es el de la frase corta, apenas adjetivada, el de la descripción escueta y eficaz, algo "barojiana", como ha sugerido Salvador Clotas al recordar la atmósfera compartida del gran enfrentamiento entre el pensamiento liberal y el conservador que se vive tanto en Francia, Italia y España como en Venezuela y en el resto de la América hispana a principios del siglo XIX.

"Escribir es pintar ideas"

Pero hay más. En Simón Rodríguez hubo un deliberado propósito de exponer sus ideas mediante una escritura original no sólo en el lenguaje ("orijinal") sino en la disposición tipográfica. Las ideas deben entrar por los ojos ya que "escribir es pintar las ideas"[32] —sostiene con entusiasmo— "con los signos de las cosas y las divisiones del pensamiento, hechos realidad gráfica". Habiendo aprendido el oficio de tipógrafo en su estadía en Baltimore, "realzó su pericia artesanal con sus dotes pedagógicas y estéticas", como ha resumido Juan David García Bacca en su introducción a la edición de *Sociedades Americanas,* lo que le permitió emplear diversos tipos de letra para resaltar ciertas palabras y frases con un énfasis digno de "una partitura musical"[33].

Simón Rodríguez usa tipos de imprenta de diferentes tamaño, profusión de llaves y corchetes y distribu-

ye las frases en las páginas para mejor asociar palabras y conceptos. Dada su concisión ("Ahorrar papel es ahorrar expresión", declara) otorga gran importancia a la significación exacta de las palabras, de modo que sus comentarios "ortológicos" lo presentan como un verdadero lingüista, pero sobre todo como un pensador profundamente renovador y original. Juan Liscano frente a esta "logografía" se pregunta si era producto de excentricidad o si más bien respondía a un propósito consciente de romper con el lenguaje colonial, "y de crear una escritura independiente y revolucionaria"[34].

Más allá del modo como lo hace, Simón Rodríguez propone "instituciones que no sean meras copias, sino respuestas directas a nuestras necesidades y características"[35], es decir reclama que América fuera "orijinal", diferente a los modelos que inspiraron su Independencia.

Este Robinsón de vocación insular que vió en el proceso de la Independencia una posibilidad de renacimiento para América, afirmó que el lugar de la Utopía de Tomás Moro es el Nuevo Mundo, aunque se preguntara en numerosas ocasiones si la Independencia no era más que "un *armisticio* en la guerra que ha de decidirla", una mera "suspensión de armas" en un conflicto todavía no resuelto. En cualquier caso, Simón Rodríguez es categórico cuando afirma:

> *No es sueño ni delirio, sino filosofía..., ni el lugar donde estos se haga será imaginario, como el que se figuró el Canciller Tomás Moro; su utopía será, en realidad, la América*[36]

Hace unos años, cuando proyecté este ensayo sobre la tensión entre historia y utopía que subyace en *La isla de Robinsón*, le escribí a Don Arturo. En su carta de respuesta me recordó que:

> *Simón Rodríguez fue ciertamente un hombre de la ilustración, muy sansimoniano en su pensamiento. De regreso tardío a la América Latina de la época de Bolívar, se da cuenta del fracaso de la utopía política y se dedica a luchar desesperadamente por reformar la sociedad desde la escuela.*

Para hacer más explícito su pensamiento, me añadía:

> *Más parece un rectificador de la utopía que otra cosa. No renuncia a sus ideales y propósitos, pero se da cuenta de que la forma precipitada y superficial en que se han proclamado las nuevas instituciones en la América Latina conducen al desastre y al caudillismo bárbaro*[37]

En realidad lo que hay detrás de *La isla de Robinson* es "una larga y vieja meditación sobre la realidad cultural de la América Latina y sobre la inmensa ruptura que significó la Independencia, con todas sus consecuencias". De ahí —me explico ahora, varios años después y a modo de conclusión— la razón por la que Simón Rodríguez preguntara:

—*¿Dónde iremos a buscar modelos...?*

Y que él mismo respondiera a continuación:

—*La América Española es* orijinal = orijinales *han de ser sus Instituciones i su Gobierno = i orijinales los medios de fundar uno i otro o Inventamos o Erramos*[38].

Lejos del momento en que formulara esta dicotomía en forma exaltada, hoy sabemos que la invención de Simón Rodríguez, si no fue un error, fue un fracaso y es esta dimensión la que da, justamente, su interés a la lectura de *La isla de Robinsón.*

Es sabido, toda utopía es aburrida por lo previsible y reglamentada, por su insistencia en lo colectivo que borra toda expresión individual, todo rasgo de excepción o de imaginación al margen de la regla. Por el contrario, todo destino humano asociado a la utopía es de por si apasionante en la medida en que supone un desafío al orden dado de las cosas. Alternativa o revolucionaria, la utopía interesa siempre en la medida en que tiene actores, cuando no héroes, que intentan llevarla a cabo. Y lo es aún más, cuando fracasa o es derrotada, porque ya sabemos de los riesgos que conllevan las utopías realizadas.

Tal fue el caso de Simón Rodríguez y tal es el caso de la humanizada aproximación de Uslar Pietri a su figura, justificada por una evidente complicidad con su causa, adivinada sin dificultad detrás de cada una de las líneas de la obra.

Notas:

1 Alexis Márquez, "*La isla de Robinsón*, de Arturo Uslar Pietri: de lo apolíneo a lo dionisíaco", *Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos*, Caracas, El libro menor, 83, Academia Nacional de la Historia, 1985; p.162.

2 J.A. Cova, *Don Simón Rodríguez, maestro y filósofo revolucionario*, Buenos Aires, Editorial Venezuela, 1947, anota que "Acostumbrado a viajar, a moverse de un punto a otro, decía don Simón: No quiero parecerme a los árboles, que echan raíces en un lugar y no se mueven, sino al viento, al agua, al sol, a todo lo que marcha sin cesar...". p.31.

3 Uslar Pietri juega con este paralelo cuando escribe "Un Plutarco bastó allá para escribir muchas vidas; acá se necesitan muchos Plutarcos para escribir una", refiriéndose a la vida de Simón Bolívar. (Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinsón*, Barcelona, Editorial Seix–Barral, 1983, p.253).

4 "Es mi maestro; es mi amigo, es el Sócrates de mi tierra", dice Bolívar de Simón Rodríguez (*La isla de Robinsón*, oc., p.51).

5 Rafael Humberto Moreno Durán considera *La isla de Robinsón*, "la novela del ilustrado, del pedagogo de la libertad" ("La barbarie a galope", *Introducción*; Arturo Uslar Pietri; *Las lanzas coloradas*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1991.

6 VV.AA., *Arturo Uslar Pietri, Semana del autor*, Madrid, ICI 1988, p. 25.

7 Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinsón*, o.c., p. 62.

8 O.c., p.284.

9 O.c., p.337.

10 O.c., p.73.

11 O.c., p.129.

12 O.c., p.145.

13 Arturo Uslar Pietri, *De una a otra Venezuela*, Caracas, Monte Ávila, 1972; p. 105 y siguientes.

14 O.c., p. 119.

15 O.c. p.105.

16 Rafael Humberto Moreno–Durán, o.c., p.28.

17 Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinsón*, o.c., p.217

18 Bueno es recordar, al pasar, que el subtítulo de *Facundo* de Sarmiento, es *Civilización y barbarie*, y no "civilización o barbarie" como erróneamente se lo cita en algunas ocasiones.

19 Juan Liscano, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Alfadil, 1984, p.336.

20 Arturo Uslar Pietri, "La novela venezolana", artículo de 1948 recopilado en *Letras y hombres de Venezuela*, o.c. p. 931. En esas entusiastas páginas considera que su país es de "numerosa, continuada y creadora familia de novelistas", y que tenía más de quince que "habían escrito unas cincuenta novelas notables" en menos de medio siglo.

21 "Los cuentos", *Papel literario de El Nacional*, 13 agosto 1950, p.14.

22 Arturo Uslar Pietri, "Mi primer libro", Introducción a la edición del cincuentenario de *Barrabás* . Caracas, Monte Ávila, 1978

23 Arturo Uslar Pietri, *Obras selectas*, Caracas, Edime, 1956, p.13.

24 Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinsón*, o.c., p.331.

25 Citado en la comprensiva introducción de Carmen de Mora a la edición *Oficio de difuntos*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1988; pp.22–23.

26 Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinsón*, o.c., p.130

27 Arturo Uslar Pietri, *De una a otra Venezuela*, o.c.. p.19.

28 Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinsón*, o.c., p.39

29 O.c., p.17/18

30 Dardo Cúneo, "Aproximación a Simón Rodríguez", *Introducción*, a Simón Rodríguez, *Inventamos o erramos* de. Caracas, Monte Ávila, Biblioteca de Utopías, 1980, p.28.

31 Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinsón*, o.c., p.31

32 "Escribir es pintar ideas. Lo que yo trato es de pintarlas con más claridad. ¿Cómo sabe uno donde está lo importante en estas páginas grises y parejas de los libros ordi-

narios?", se pregunta. Simón Rodríguez (*La isla de Robinsón,* o.c. p. 260).

[33] Simón Rodríguez, *Sociedades americanas.* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 150, 1990, Introducción de Juan David García Bacca, p.IX.

[34] Juan Liscano, o.c.,p.27.

[35] Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinsón,* o.c., p.228.

[36] Simón Rodríguez, *Inventamos o erramos,* o.c. p.9

[37] De una carta de Arturo Uslar Pietri a Fernando Aínsa, fechada en Caracas el 16 de marzo de 1995.

[38] Simón Rodrígiez, *Inventamos o erramos,* o.c. p. 9

4. Los visionarios transgresores del orden histórico

Los cortejos del diablo de Germán Espinosa

Un viejo inquisidor, Juan de Mañozga, carcomido por los recuerdos y las obsesiones del pasado, otea el cielo estrellado desde lo alto del mirador del caserón de la Santa Inquisición en el centro de la ciudad de Cartagena de Indias. Entre las sombras amenazantes de la noche tropical, siente sobre su cabeza el revoloteo de brujas batiendo sus alas membranosas y recordándole con chillidos y risas burlonas que las herejías que creyó combatir a lo largo de su larga vida como representante del Santo Oficio en América, no han hecho sino multiplicarse. Achacoso, atribulado por los males de una incipiente senilidad, retraza en agitados "soliloquios dramáticos" parte de la historia de la ciudad que fuera bastión marítimo del imperio colonial español. Comprueba consternado que la rígida estructura de antaño está ahora abierta a las influencias provenientes de todos los horizontes que llegan a las dársenas de su puerto multicolor: piratas, corsarios y filibusteros, aventureros y fugitivos, esclavos y libertos, espías e infiltrados de las coronas francesa e inglesa atraídos por la posición estratégica de Cartagena y buscando el control de ese *Mare*

Nostrum americano en el que se había convertido el mar Caribe en el siglo XVIII.

A través del monólogo del inquisidor con que empieza y termina *Los cortejos del diablo*, la novela de Germán Espinosa puede leerse como un testamento oral sobre el fracaso de la Contrarreforma que España pretendió aplicar en América para neutralizar los efectos de la Reforma protestante que recorría el resto de Europa. Como hablándose a sí mismo, como un ventrílocuo perseguido por el eco de su propia voz, Juan de Mañozga va descubriendo bajo la aparente condición monolítica del imperio español las contradicciones que lo fragmentan y las que surgen, vital e impetuosamente, en el Nuevo Mundo con la incorporación de acervos culturales tan diversos como el indígena y el africano.

La Cartagena de Indias en la que ha tratado de mantener los principios absolutos de la fe católica es ahora un crisol de razas, culturas e ideas. En el recinto amurallado de la ciudad colonial coexisten los conventos de clausura y las iglesias en penumbra con la sensualidad exultante de la luminosidad caribeña. Beatas y devotas soplonas de la Inquisición se cruzan en las estrechas callejuelas con provocadoras cortesanas; mientras cultos y prácticas animistas proliferan en los sótanos donde se hacinan los esclavos africanos. Obispos epicúreos (Ronquillo de Córdova) y jesuitas renovadores (Pedro Claver) se enfrentan a los dictados del intolerante Juan de Mañozga,

La "ardorosa ebullición" del siglo XVIII

Germán Espinosa elige este crucial momento histórico para escenificar su novela. No lo hace por azar. Por lo pronto, porque Cartagena de Indias es su ciudad natal. Allí ha nacido el 30 de abril de 1938 y allí ha vivido y se ha educado hasta instalarse definitivamente en Bogotá en 1957. De esa infancia y adolescencia, de sus amistades bohemias, del deambular por las calles recoletas del recinto amurallado y de la profusa lectura de viejas crónicas, surge su profunda impregnación con la atmósfera del puerto por el cual ha penetrado y ha pasado buena parte de la historia de Colombia. De esa rica y compleja relación con su ciudad natal surge no sólo *Los cortejos del diablo* (1970), sino *La tejedora de coronas* (1982).

Si *La tejedora de coronas* es el fresco de la "ardorosa ebullición del siglo XVIII" en el que se forjan los nuevos paradigmas de la libertad americana que estalla en los albores del siglo XIX, *Los cortejos del diablo* es su antecedente temático directo. En esta primera novela están en germen las ideas que desarrolla luego el apasionante monólogo de la centenaria Genoveva Alcocer, la protagonista de *La tejedora de coronas.* Como ha declarado el autor, *Los cortejos del diablo* revela el "choque de tres culturas: europea, africana y americana", mientras que en la segunda se abre a las polémicas científicas del siglo y al gran debate de ideas que sacudió los cimientos de las creencias hasta ese momento indiscutidas.

Centrada en la presencia de la inquisición en la ciudad de Cartagena, cuyo tribunal del Santo Oficio fuera uno de los más severos de la América hispana y cuyos procesos marcarían las crónicas de la época con sus

notas más sombrías, Germán Espinosa no elige, sin embargo, el período de apogeo del fundamentalismo inquisitorial, sino que prefiere abordar el momento en que el intransigente dogmatismo español de la contrarreforma no puede detener las fisuras progresivas que se abren en el sistema colonial. *Los cortejos del diablo* se sitúa cuando todo se tambalea y el espacio se divide entre dos fuerzas en pugna. Por un lado, el oscurantista, ignorante y sometido a inaplicables principios de la más rancia ortodoxia católica y, por el otro, el de las fuerzas liberadoras del espíritu que difunden los nuevos ideales de libertad, igualdad y fraternidad, justicia y principios de racionalismo empírico. Y entre ambas, desordenadas e impetuosas, las expresiones vitales de la multiforme cultura popular y mestiza, la de los brujos animistas africanos, como el "avieso jeque" Luis Andrea, "creador del culto del cabrón negro" a quien ha condenado a la hoguera y cuya memoria lo persigue en el *ritornello* del aquelarre que lo envuelve.

Porque cuando Juan de Mañozga se pasea por el mirador del palacio de la Inquisición obsesionado por las risas triunfantes de las brujas que sobrevuelan la noche de Cartagena, la máquina de la inquisición está en crisis. Una nueva iglesia se anuncia en Roma; el Papa Urbano VIII acaba de condenar en una severa Bula el comercio de esclavos. La sociedad secular de comerciantes criollos intuye un margen de libertad en las nuevas ideas en ciernes y se resiste al pesado legado administrativo de la colonia y a los dogmas de la iglesia que la Inquisición pretende mantener por el terror. En su seno se perciben los atisbos del pensamiento crítico y racionalista de la Ilus-

tración y del Siglo de las Luces y la creciente influencia de los nuevos conocimientos científicos a los que se opone tenazmente la iglesia católica en su incapacidad para distinguir entre astronomía y astrología, ciencia nueva y esoterismo, ocultismo y magia. El dogma, las verdades incuestionables y absolutas son cuestionadas desde la reivindicación del derecho de las conciencias a exprimirse libremente. Como lo ha explicado Octavio Paz: "La crítica de la religión en el siglo XVIII abarcó al cielo y a la tierra: crítica de la divinidad cristiana, sus santos y sus demonios; crítica de sus iglesias y sus sacerdotes. Por lo primero, crítica de la religión como verdad revelada y escritura inmutable; por lo segundo, como institución humana".

Lejos del apogeo de su poder inquisitorial, el Juan de Mañozga de Germán Espinosa es un anciano decrépito, cuya vejez está cargada de fantasmas y de remordimientos no reconocidos, y cuyos signos físicos exteriores inspiran más asco que piedad. En la "senilidad grotesca y adiposa" del Inquisidor, en su "espalda despellejada" que hace pensar en "las bubas de los réprobos", en "el rostro transfigurado por la fiebre" se anuncian los signos del cambio que sacudirán el imperio colonial español pocos años después.

Esta distancia temporal entre lo evocado —"los buenos tiempos de la inquisición"— y el momento desde el que se lo evoca —donde impera una "Iglesia de alzados y de follones"— permiten una mirada crítica que desacraliza, cuando no desautoriza abiertamente, el contenido del discurso del inquisidor. Porque si en el estilo indirecto libre con que Juan de Mañozga rememora los

momentos claves de su existencia a través del flujo de una conciencia hecho de pensamientos y de exasperadas interjecciones, confluye el punto de vista y la enunciación del personaje con el del narrador, la brecha temporal abierta instala sutilmente una cierta ironía. Desde el momento en que el discurso monológico del inquisidor está enunciado por una voz agotada y envejecida, cuyas convicciones están amenazadas porque la persecución inquisitorial ya es anacrónica, el texto opera como una parodia de los propios recuerdos del protagonista e invita a leer entre líneas relativizando así su pretendida verosimilitud histórica.

Las brujas portadoras de la libertad

A diferencia de sus compañeros de generación —Oscar Collazos, Héctor Sánchez, Alba Lucía Ángel— Germán Espinosa tiene un acentuado sentido de la historicidad en el que ha centrado lo más significativo de su obra. Desde *La noche de la Trapa* (1961) a *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990) y a *Los ojos del basilisco* (1992), pasando por *El signo del pez* (1987) y *Noticias de un convento frente al mar* (1988), el autor de *Los cortejos del diablo* se ha preocupado por los períodos "bisagra" de la historia, por los tiempos que anuncian en su seno otros tiempos. Sin querer convertirse en juez, al modo de Alejo Carpentier en *El siglo de las luces*, Espinosa pasea su mirada crítica por el pasado para cuestionar la historia oficial y proponer una visión alternativa. Para ello utiliza una amplia y detallada documentación, pero evita el peligro de que la crónica y los personajes históricos aplasten la novela. Supera el mero re-

cuento del pasado gracias a que los despliegues de erudición, especialmente lingüística, son absorbidos e integrados en el interior del cuerpo textual sin fracturar la sólida y fluida estructura novelesca.

La narración utiliza la historia sin convertirse en historiografía y devora en su beneficio la documentación, transformándola en expresión de pasiones humanas primordiales y en él enlace de "un diabólico poder creador con la erudición", como afirma Ramiro de la Espriella. Las verdades ambiguas del discurso histórico, aún pretendiendo reflejar lo que realmente ha sucedido, al hacerlo con palabras, permiten el regodeo de la exploración y la recuperación de viejos vocablos castellanos en desuso, americanismos y localismos varios que se integran en un estilo hiperbólico y desmesurado, donde se mezcla la truculencia y el delirio. El todo conduce a una tras codificación que altera voluntariamente el sentido original de los hechos narrados.

Pero, sobre todo, Espinosa incorpora una farándula de personajes vitales que hacen aún más anacrónico el discurso del decrépito inquisidor. Por lo pronto, en la agresiva belleza de Catalina de Alcántara se anuncia no sólo la eterna dialéctica que opone la juventud a la vejez, sino la del sacrificado cilicio de la castidad de uno enfrentando la lascivia desenfrenada de la otra. En otros, como el barbero sacamuelas Orestes Cariñena, antiguo comediante portador del espíritu profano del teatro popular, una visión dual y carnavalesca se instala con abierta ironía en el centro de la "escena" que pretende montar el Santo Oficio en su contra.

El santo Pedro Claver que fuera apóstol de los esclavos en Colombia y que Espinosa evoca como un símbolo de la otra iglesia posible que subyace bajo la opresiva ortodoxia de la jerarquía, es una de las criaturas que neutralizan el discurso del obsesionado inquisidor. Sin embargo, las verdaderas raíces del libre pensamiento y la crítica de la moral tradicional —tal como se harán evidentes en la América hispana en el siglo XVIII— se anuncian en el personaje de Lorenzo Spinoza, en quién se reconoce sin dificultad el pensamiento de Baruch Spinoza (1632—1677), autor que desarrolló la filosofía natural en Holanda. Es posible preguntarse, entonces, si detrás de ese personaje judío que llega desde Ámsterdam a instalar su negocio como óptico en la ciudad de Cartagena para ser luego la estoica víctima de la intransigencia de Mañozga, no se esconde su descendiente hispanizado Espinosa, tal vez el propio escritor Germán Espinosa. ¿No exorciza, acaso, su memoria en las páginas que le dedica con abierta simpatía?

Los cortejos del diablo van, sin embargo, más lejos. En la polivalencia semántica de los términos de brujas y brujos que Espinosa maneja con erudita solvencia se adivina la posible condición de visionarios transgresores del orden que buscan nuevos mundos posibles, incluso como brujas portadoras del germen de la libertad, como lo será al final de sus días la Genoveva protagonista de *La tejedora de coronas*. En *Los cortejos del diablo*, seguidora del mensaje y el estandarte del sacrificado brujo Luis Andrea, la bruja Rosaura García reivindica para su oficio la libertad del comercio que anuncia desde su mestizaje la emergencia de una cultura sincrética, genuinamente ameri-

cana. Germán Espinosa hace de ello un paradigma, una magnífica metáfora del nuevo mundo que nace siempre en el seno del viejo, ese signo renovador de la esperanza y de la utopía que supervive contra todo pretendido fin de la historia.

Bibliografía

Actas del Tercer Congreso Internacional del CELCIRP, *Discurso historiográfico y discurso ficcional* (Regensburg, 2-5 Julio 1990), París, *Río de la Plata*, 11-12, 1992.

AÍNSA, Fernando (Ed.), *La novela histórica*, Cuadernos de Cuadernos 1; México, UNAM, 1991.

ALONSO, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en* La Gloria de Don Ramiro, Madrid, Gredos, 1984.

América, Cahiers du CRICCAL, 12-14, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993–1994.

BALDERSTON, Daniel (Ed.), *The historical novel in Latin America*, Maryland, Ediciones Hispamérica, 1986.

BARRACLOUGH, Geoffrey, *Main trends in History*, New York, UNESCO, 1978.

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1974.

BRAUDEL, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

CARR, Edward H., *¿Qué es la historia?* Barcelona, Seix Barral, 1988.

CERTEAU, Michel de, *L'ecriture de l'histoire,* París, Gallimard, 1975.

COLLINGWOOD, Robin George, *Ensayos sobre filosofía de la historia,* Barcelona, Barral Editores, 1970.

CYMERMAN, Claude (Ed.) *Le roman hispano-Americain des années 80* : Actes du Colloque de Rouen (26-28 avril 1990), *Les cahiers du CRIAR,* 11, Publications de l'Université de Rouan.

CHANG RODRÍGUEZ, R. y DE BEER, G. (Eds.), *La historia en la literatura iberoamericana,* Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, The City College of The City of New York, Hanover, USA, Ediciones del Norte, 1989.

CHIBÁN, Alicia y ALTUNA, Elena (Eds.), *En torno a Bolívar. Imágenes, imágenes,* Salta, Universidad Nacional de Salta, 1999

DILTHEY, Wilhelm, *El mundo histórico* , México, FCE, 1944.

DUBY, Georges, ARIÈS, Philippe, *Histoire de la vie privée* París, Le Seuil, 1985-1987, (5 vol.).

DOMÍNGUEZ, Mignon, *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea,* Buenos Aires, Corregidor, 1996.

DURÁN LUZIO, Juan, *Lectura histórica de la novela,* Costa Rica, Euna, 1982.

EASSON, Angus (Ed.), *History and the novel,* Suffolk (UK), D.S.Brewer, 1991.

FEBVRE, Lucien, *Combats pour l'histoire,* París, Armand Colin, 1953.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto, *Myth and archive,* Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

GRÜNING, MONGELLI, RICCI (a cura di), *Discorso fizionale e realtá storica,* Actas del 1er Coloquio Internacional «Testo e contesto» Macerata (15-17 Octubre, 1990), Ancona, Edizioni Nuove Ricerche, 1992.

HUIZINGA, Johan, *El concepto de la historia y otros ensayos,* México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

KAHLER, Erich, *¿Qué es la historia?,* México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1996.

KOHUT, Karl (Ed.), *La novela histórica en el marco de la postmodernidad,* Frankfurt-Madrid, Vervuert, 1997.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire,* Paris, Gallimard, 1981.

LE GOFF, Jacques (sous la direction de), *La nouvelle histoire,* Paris, Editions Complexes, 1978.

LE GOFF, Jacques y NORA Pierre, *Faire de l'histoire (I Nouveaux problèmes.* Paris, Gallimard, 1974.

LEWIS, Bernard, *La historia recordada, rescatada, inventada*, México, FCE, 1979.

LOTMAN, Yuri.M. y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

LOZANO, Jorge, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Universidad, 1987.

LUKÁCS, George, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976.

MÁRQUEZ, Alexis, *Historia y ficción en la novela venezolana*, Caracas, Monte Ávila, 1990.

MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979–1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

NAVARRO SALAZAR, María Teresa (Ed.), *Novela histórica europea*, Madrid, UNED, 2000.

PERUS, Françoise (Ed.) *Historia y literatura*, México, Antologías Universitarias, Instituto Mora, 1994.

PONS, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México-Madrid, Siglo XXI, 1996.

PLUMB, H., *La muerte del pasado*, Barcelona, Barral, 1974.

PUPO-WALKER, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982.

RAMA, Carlos, *La historia y la novela*, Madrid, Tecnos, 1975.

RENAUD, Maryse y MORENO TURNER, Fernando (Eds.), *Historia y novela. La ficcionalización de la historia en la narrativa latinoamericana*, Poitiers, Université de Poitiers.

RICŒUR, Paul. I *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983; II *La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Editions du Seuil, 1984; III *Le temps raconté*, Paris, Editions du Seuil, 1985.

—*Histoire et vérité*, Cerés, Tunis, 1995.

—*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000

SOSNOWSKI, Saúl (Ed.), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.

SPANG, Kurt, ARELLANO, Ignacio, MATA, Carlos. *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1998.

VV.AA, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1984.

VV.AA., *Historia y diversidad de las culturas*, Barcelona, Serbal-Unesco, 1984.

VV.AA., *La historiografía moderna: ¿disciplina científica o literaria?*, dossier, *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, Vol.XXXIII, 4, Paris, Unesco, 1981

VV.AA., *Historia ¿Para qué?*, México, Siglo XXI Editores, 1988.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

WHITE, Hayden, *Topics of discourse*, Baltimore, John Hopkins University, 1986.

Esta primera edición de
Reescribir el pasado
de Francisco Aínsa
se terminó de imprimir en el mes de junio de 2003
en los talleres gráficos de
Centro Editorial Litorama C. A.
Telefax: 0274 -2525770 - 2521971
Mérida-Venezuela

1000 ejemplares